UNIVERSITARIA

SERIA PHILOLOGICA

Vasile Voia

Aspecte ale comparatismului românesc

DACIA

Scanned with CamScanner

Vasile Voia

ASPECTE ALE COMPARATISMULUI ROMÂNESC

Editura DACIA
Cluj-Napoca

Metoda comparaţiei

Integrată cu un secol în urmă în activitatea universitară, literatura comparată, disciplină profesională şi academică, şi-a justificat permanent ponderea pe care o deţine în ansamblul ştiinţelor filologice. Mai mult decât oricare dintre acestea, a înregistrat, în existenţa ei centenară, momente de flux şi de reflux. Privim astăzi istoria mondială a comparatismului sub semnul controversei generate îndeosebi de precizarea şi definirea obiectului şi metodelor ei specifice de investigare a fenomenului literar. Idealul poeticianului comparatist îl constituie în prezent dialectica convergenţei şi divergenţei, similitudinii şi diferenţei, precum şi identificarea unui sens comun şi a unei metodologii unitare.

Scrise în epoci diferite, studiile, eseurile, articolele din prezentul volum, dincolo de aspectul lor pragmatic, sunt în cele din urmă un reflex al meditaţiei asupra statutului comparaţiei în epoca modernă şi, indirect, asupra unei gândiri analogice ce-şi propusese de mult depăşirea pozitivismului. Obiectul principal al literaturii comparate este studiul raporturilor literare internaţionale, cu necesara perspectivă supranaţională. Iar metoda de studiu principală este comparaţia sau metoda comparativă. Vorbim astăzi de riscurile inerente încercării de sistematizare a "comparaţiei comparatiste" în comparaţie genetică şi tipologică (Peter V. Zima), asociativă şi disjunctivă, binară şi multiplă, "pură" (Adrian Marino), care adică nu comportă explicaţii cauzale, datorate comunităţii de origine sau influenţei şi care stabileşte trăsături comune şi coincidenţe, non-factuală (ex. paralelismele est-vest). Obiectul comparaţiei genetice îl formează studiul asemănărilor care se nasc prin contact, adică prin influenţare directă sau indirectă. Comparaţia tipologică cercetează asemănările şi/sau similitudinile posibile fără existenţa vreunui fel de contact,

Scanned with CamScanner

în baza unor condiţii analoge de producere sau receptare. Comparatismul tradiţional s-a axat pe comparaţia genetică. Cercetările referitoare la analogiile tematice sau structurale apăreau ca speculaţii la Carré şi la alţi reprezentanţi ai modelelor de gândire pozitiviste. Or, baza comparatisticii o constituie tocmai raporturile tipologice. Comparatismul mondial actual acordă interes prioritar, aproape exclusiv, cercetării fenomenelor de analogie şi similitudine, coincidenţă şi sincronism, corespondenţă sau confluenţă etc. Apropierea prin analogie defineşte astăzi comparatismul anistoric, practicat prin metoda paralelismelor şi analogiilor de structură. Aceste analogii sunt asimilate categoriei invarianţilor (exemplul cel mai clar, adesea oferit, este asimilarea stilului chinez cu stilul gotic). Paralelismele literare, până nu demult relativ noua paradigmă comparatistă, însumează totalitatea apropierilor, întâlnirilor, corespondenţelor, analogiilor şi corelaţiilor. Ca exemplu este de regulă citată constituirea curentelor şi şcolilor literare moderne. Acestea nu pot fi explicate numai prin procedeul influenţelor şi izvoarelor. De pildă Renaşterea. Nu "faptele" ca atare interesează, cât punerea lor în concordanţă. Pe baza paralelismelor complexe se poate discuta întreaga literatură universală de la Renaştere până în prezent.

Comparaţia este un demers hermeneutic. Dacă a citi presupune implicit a compara, însemnează că, de fapt, metoda comparativă a funcţionat empiric în studiul literaturii şi retoricii din toate timpurile.

În realitate, studiile de contact şi studiile de analogie se completează reciproc şi, în multe cazuri, poate în cele mai multe, nu pot fi privite independent unele de altele. Este motivul pentru care studiile de literatură comparată apar ca un aspect deopotrivă genetic şi tipologic, mai ales atunci când este vorba de fenomene aparţinând uneia şi aceleiaşi epoci. Afinităţile în cazul dezvoltărilor istorice complexe explică de ce anumite contacte au drept consecinţă producerea influenţei, altele nu.

Condiţii socio-istorice asemănătoare generează structuri textuale comparabile. Să amintim romanul realist al secolului al XIX-lea european (şi extraeuropean), a cărui apariţie a fost generată de existenţa unor condiţii sociale asemănătoare. Mişcările de avangardă – suprarealismul francez, futurismul italian şi rus, avangarda românească ş.a. sunt apropiate tipologice, deoarece exprimă conştiinţa crizei europene dinainte şi de după primul război mondial (v.

Scanned with CamScanner

P.V. Zima şi J. Strutz (Hrsg.), *Europäische Avangarde*, 1987; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990).

În ce priveşte comparaţia tipologică, există *variante* care prezintă interes metodologic. În cazul romanului *Mara* şi al nuvelisticii lui Slavici, ca să recurgem la un exemplu, care-şi găsesc corespondenţe cu romanele principale ale *Comediei umane*, explicabile în raport cu tema fundamentală a banului, am aplicat procedeul asociativ. Cei care au cercetat opera lui Kafka şi romanul satiric al lui Haşek (Zima, Kundera) au aplicat procedeul contrastiv: cei doi scriitori praghezi au reacţionat principial diferit la una şi aceeaşi problematică socio-lingvistică. Din perspectiva comparaţiei tipologice, ei pot fi raportaţi complementar unul la celălalt pentru că există elemente de structură asemănătoare. Cei doi scriitori nu s-au cunoscut şi nu şi-au citit reciproc operele, scrise în germană şi în cehă. Joseph K. şi Joseph Şveik se confruntă cu mecanismul anonim al justiţiei şi birocraţiei. Cei care au reflectat asupra celor două opere au trimis la teoria lui Bahtin despre carnaval, mască şi ambivalenţă, dezvoltând o comparaţie structurală între textele lui Kafka şi Haşek în care tragicul şi comicul se completează reciproc. Actanţii, în primul rând instituţiile şi funcţionarii, apar astfel deopotrivă tragici şi comici, figuri ale unor oameni foarte puternici şi foarte slabi, care pe Joseph K. îl domină raţional, iar pe Şveik îl manipulează cu şiretenie. În timp ce romanul lui Haşek este comic şi grotesc, deoarece filtrează prin carnavalesc ideologiile dominante ale autorităţilor fostului imperiu austro-ungar, romanele lui Kafka sunt tragice pentru că protagoniştii lor iau în serios aceste ideologii. Aspiraţia lor este un eşec, parodia discursului ideologic duce la absurd. Valorile dominante sunt transformate în carnavalesc sau se prăbuşesc, în universul epic al celor doi scriitori domnesc absurdul şi arbitrarul.

Comparaţia genetică presupune cercetarea la mai multe paliere. Mai întâi se va constata influenţa sau contactul între scriitori sau grupuri de scriitori, mai apoi se vor explica aceste fenomene în baza existenţei unor afinităţi sociale, culturale, lingvistice, estetice, se va studia apoi climatul internaţional care a facilitat procesele acestor afinităţi sau influenţe şi, în fine, aproximarea din perspectivă structurală a felului cum textul unui autor este transformat de autorul receptor şi reinterpretat (ex. importanţa lui Proust pentru romanul românesc interbelic

Scanned with CamScanner

în cazul concrt al unor scriitori ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau Anton Holoban). De data aceasta privim influenţa sau alt gen de contact ca fenomen productiv, stimulativ cel puţin, prelucrare sau transformare creatoare. Influenţa nu se identifică cu receptarea operei unui scriitor, deşi cele două fenomene se află într-o interacţiune permanentă. Receptarea presupune primirea unei opere sau a unui scriitor de către un public compus din critici, editori, cititori, medii. Influenţa nu apare numai ca rezultat al contactului nemijlocit cu opera sau cu autorul, ci şi mijlocit, prin receptarea colectivă care formează premisele unei noi creaţii.

În cazul influenţării unui autor sau a unui grup de autori de către un autor de altă limbă, se pune imediat problema studierii istorice şi socio-lingvistice a contextelor culturale care pot explica de ce contactul nu a rămas superficial şi fără consecinţe. Este posibil ca autorul influenţat să nu fi înţeles exact opera şi în cazul acesta este vorba de o neînţelegere creatoare care poate să apară atunci când un scriitor reacţionează la opera unui alt scriitor, fără să înţeleagă în ce context politic şi cultural s-a născut opera receptată şi ce intenţie a avut scriitorul cu această operă. Niciodată opera citită în context străin sau în patria de adopţiune nu este atât de bine explicată ca în societatea şi patria de origine. Aclimatizată în context străin, opera este supusă unor noi/alte interpretări, adesea simplificată şi adesea "neînţeleasă", adesea tradusă, bine sau rău, uneori doar parţial, cunoscută în consecinţă tot parţial sau aleatoriu. Până în anii din urmă, Nietzsche, în parte şi Freud, erau cunoscuţi în România fragmentar şi inexact, ba chiar şi în prezent, cu toate eforturile de transpunere a operei lor în limba română. Neînţelegerile motivate lingvistic, cultural, ideologic, în pofida deformării textelor, devin benefice adesea, stimulativ-creatoare. Imaginile despre Nietzsche în cazul unor Gide sau Camus diferă de cele construite în Germania, bunăoară de Heidegger, sau de către naţional-socialişti, cum şi acestea diferă de altele de mai târziu datorate lui Thomas Mann sau teoriei critice. La fel diferă imaginea despre Hölderlin construită de Heidegger ca asimilare a poeziei la filosofia fiinţei, la ontologia fundamentală, de imaginea construită de germanişti.

Aşadar, comparaţia genetică presupune, pe de o parte, receptarea sau (re)interpretarea operei, pe de alta, prelucrarea sau transformarea ei

Scanned with CamScanner

productiv-creatoare din perspectivă intertextuală. Autorul străin nu este numai menţionat sau citat, ci, dincolo de citate, discursul său trece într-o nouă construcţie textuală. Geneza unui text este înţeleasă atunci când dincolo de ansamblul genezei socio-lingvistice se ia în considerare şi efectul operei străine asupra producerii acestui text. Am oferit altădată drept exemplu felul cum tehnica elaborării fragmentului în romantismul german timpuriu anunţă tehnica dicteului automat al suprarealiştilor, presupunând hazardul şi spontaneitatea spiritului care se abandonează solicitărilor inconştientului. Prin urmare, trebuie să avem în vedere aspectele creatoare şi productive ale influenţei străine atunci când aceasta poate fi dovedită. În cercetarea aplicată, adesea cele două categorii de comparaţii interferează şi se completează reciproc.

Procesele intertextuale pot fi reprezentate şi interpretate în sensul în care mişcarea lor este percepută ca trecere de la un context istoric şi socio-lingvistic într-altul, fenomen caracteristic mai multor domenii de expresie umană, care atrage după sine reinterpretări, restructurări şi crearea de imagini noi.

Comparatismul presupune depăşirea graniţelor naţionale şi tendinţa spre cadre largi, internaţionale, adică spre comparaţia multiculturală. Această comparaţie transcende adesea fenomenul literar şi include sfere şi forme de artă ca muzica, plastica, filmul etc., dar fără să se transforme într-o filosofie a culturii. Unii au înţeles problematica comparatisticii ca o ştiinţă comparată a artelor. Baza o ofereau *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel în care sunt comentate toate formele de artă cunoscute din antichitate până în epoca modernă. Ştiinţa care le-a subsumat odinioară, filosofia, şi-a relativizat competenţa în epoca contemporană a dezvoltării fără precedent a numeroaselor ştiinţe (sociologie, economie, lingvistică, psihologie etc.). Filosofia s-a retras, după P.V. Zima, într-o enclavă ontologică, exemplul cel mai limpede oferindu-i-l Martin Heidegger (1889-1976) care a redus filosofia la ontologie sau la Seinsphilosophie. Filosoful de la Freiburg a interpretat literatura şi arta ca esenţă şi fundament al ontologiei fundamentale. Reprezentanţii teoriei critice (Th. W. Adorno, Max Horkheimer) refuză sistemul totalizant de gândire hegelian.

La începutul anilor şaizeci, moment de răscruce în domeniul comparatismului, literatura comparată trebuia să opteze între metoda

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

istorică (Jauss a prezentat comparatismul tradițional ca ilustrare a paradigmei "istorice") și metoda teoretică și formală, trebuia adică să se definească, în sensul disocierii propuse de Adrian Marino, drept o disciplină istorică sau una estetic-teoretică, academică, pozitivistă sau teoretică și "poetică", una a primatului faptului sau una a primatului textului. Eclectismul ideologic al anilor șaizeci se perpetuează până în zilele noastre. În comparatismul mondial s-a născut treptat un climat favorabil pledoariei pentru o conciliere de nivel mediu și pentru o înțelegere între diferitele orientări, în principal americană și franceză, cu privire la un program minimal. Mai mult, s-a accentuat ideea solidarității comparatiștilor pe baza atitudinii deschise și respingerii adversarilor limitați la domeniul național.

Critica ultimelor decenii a constatat, cu toate acestea, starea de derută a literaturii comparate, "personalitatea scindată" a disciplinei, "fluiditatea și ambiguitatea obiectului său". Unii au contestat deschis "autonomia" literaturii comparate ca disciplină, în absența unei metode specifice, de vreme ce caracteristica ei fundamentală, comparația, este o metodă generală utilizată de toate științele. Adrian Marino în cartea de referință *Comparatisme et théorie de la littérature* (1988, varianta în limba română 1998) pleda pentru o regenerare a comparatismului pe bază teoretică și "poetică", dintr-o perspectivă "reformistă". Nu este vorba de a găsi un alt termen, ci de a da un alt conținut, revizuit, vechiului termen consacrat prin uz. Comparatismul nu dispune de o singură metodă, afirma încă Wellek, ci își asumă descrierea, interpretarea, explicația, paralela, comparația. Evident, eclectismul ideologic trebuia să ducă la ideea unei convergențe de metode. Noua paradigmă propusă de cel mai important comparatist român este adoptarea "unei perspective și unei metodologii de tip hermeneutic". Hermeneutica reclamă un nou mod de lectură a operelor literaturii universale. Asta presupune existența unei literaturi universale unitare, operele literare având aceleași structuri, tipologii etc. În acest scop ni se propune o lectură stimulantă, atât a operelor literare vechi cât și a celor noi, ca și când toate ar fi fost scrise în zilele noastre. Comparatistul se confruntă la prezentul istoric cu operele trecutului care formează obiectul "comparațiilor" sale și are în față dintr-o

Scanned with CamScanner

privire imaginea globală a literaturii universale. Un asemenea comparatism a fost numit *comparatism sincronic*, care adică analizează fenomenele simultan. Ca să se poată realiza o asemenea lectură, simultană şi sincronică, comparatistul are în vedere anumiţi *invarianţi* (sistem de constante) care sunt reperaţi dincolo de cronologia istorică. Analogiile, bunăoară, între poeţii preromantici europeni şi vechii poeţi chinezi, ca să rămânem la exemplul lui René Etiemble, devenit un fel de etalon, presupun existenţa unor asemenea invarianţi şi totodată un model universal al "preromantismului". Asemenea modele recurente oferă şi romantismul, realismul, barocul, manierismul, modernismul, avangarda etc. În cele din urmă se tinde spre sinteza caracterelor comune ale literaturilor şi realizarea astfel a "modelului" universal al literaturii.

Ca disciplină umanistă, literatura comparată serveşte cunoaşterii, înţelegerii şi comunicării popoarelor între ele. Europeanul din oricare parte a continentului se priveşte pe sine în raport cu altul, şi acest principiu al alterităţii, respectiv formula "L'étranger tel qu'on le voit" a devenit cunoscut sub numele de *imagologie*. În anii cincizeci, programul imagologiei comparatiste (disciplină constituită şi aplicabilă şi în alte domenii umaniste) a fost privit în mod fals ca o variantă, respectiv ca o parte a tematologiei tradiţionale. Astăzi imagologia a devenit obiect fundamental de studii al şcolii de la Aachen condusă de Hugo Dyserinck. Imagologia comparatistă nu cultivă numai un fel de credinţă în "caracterele populare", în "trăsăturile de caracter" naţionale, devenind doar un fel de "imagologie etnică", ci urmăreşte procesele formării imaginilor şi ale dezideologizării naţionaliste. "Neutralitatea culturală" a modului de a privi a fost, alături de caracterul multinaţional al materialului de cercetare, cea de a doua condiţie sine qua non a justificării existenţei literaturii comparate. S-au creat şi noţiunile de autoimagine şi de heteroimagine din perspectiva caracterului supranaţional şi, respectiv, al neutralităţii culturale, adică din perspectiva reprezentărilor care stabilesc nucleul aşa-numitului "sentiment al identităţii" grupurilor şi comunităţilor. Prin metoda imagologiei comparatiste, în speţă prin stabilirea identităţilor şi sublinierea elementelor comunitare este posibil să ajungem la o înţelegere nouă a problematicii europene a naţionalităţilor.

Scanned with CamScanner

Studiile imagologice au rolul de a contribui la crearea climatului favorabil convieţuirii într-o Europă multinaţională, aflată în relaţii reciproce multiculturale. Este vorba de a depăşi gândirea naţională în favoarea unei "gândiri europene". Putem exemplifica cu studierea gândirii germano-franceze imagologice, afirmată odată cu Doamna de Staël, reluată de atâtea ori în dialogul dintre cele două culturi europene dominante. La fel de bine se poate studia imagologia româno-franceză, detectabilă în secolul al XIX-lea, evidentă în cercetarea de la sfârşitul, respectiv începutul de secol la Pompiliu Eliade şi N. I. Apostolescu, sau cercetarea imagologică româno-maghiară. Trebuie să recunoaştem că în acest ultim deceniu ambele culturi au realizat prea puţin până în prezent. În toate cazurile este vorba de formarea anumitor reprezentări imagotipice.

Imagologia devine o ştiinţă europeană a literaturii, artei şi, în general, a culturii. Pentru a realiza noul deziderat, generos fixat, prea puţin ilustrat în practica cercetării actuale, literatura comparată trebuie, aşadar, să abandoneze punctul de vedere naţional unilateral, adică modelele de gândire naţionale, şi să adopte punctul de vedere supranaţional, ceea ce permite privirea literaturii europene ca unitate în diversitate şi relevarea, tocmai prin comparatism, a elementelor unificatoare. O asemenea gândire ar duce, în cele din urmă, la crearea unei alte mentalităţi şi a unor noi paradigme. Timp de trei secole paradigmele naţionale au definit literaturile europene.

Fiecare popor din spaţiul european are o identitate proprie recunoscută dar are şi multe elemente sau trăsături comune cu alte popoare europene. Aici este vorba de jocul alterităţii ca identitate, joc din care se naşte identitatea europeană. Adică, identitatea se constituie şi se construieşte prin contrast, separare şi confruntare cu un altul. Din jocul identităţii ca alteritate prin raportarea la alţii şi al alterităţii ca identitate proiectată asupra altora s-a format succesiv, prin interconexiuni, un ansamblu de imagini în mişcare care de câteva decenii a început să devină obiect al cercetării semiotice a culturii şi o branşă specială a studiilor comparatiste înţelese ca imagologie. Pornind adică tocmai de la deosebiri şi diferenţe a devenit posibilă construcţia unei civilizaţii.

Crearea unui sentiment european al patriei se poate hrăni, este adevărat, din conştiinţa istoriei europene comune. Misiunea literaturii

Scanned with CamScanner

comparate ar fi tocmai pregătirea viitoarei unități și crearea acestui sentiment european al patriei prin metodele imagologice. Chiar dacă astfel de idei ne apar ca frumoase utopii, ele reprezintă un potențial ideologic care face parte din pregătirea pentru viața într-o mare comunitate multinațională, multiculturală și multilingvală numită Europa.

Trebuie să mai amintim teoria post-colonială actuală care are în vedere literaturile eurofone extraeuropene. Studiile nord-americane abordează astăzi problema "literaturilor etnice"("ethnic literatures"), acelea adică ale minorităților culturale din SUA, SUA fiind considerată o națiune postcolonială. În cadrul acestor literaturi remarcabile sunt studiile feminine. Astfel de cercetări se înscriu ca răspunsul american la studiile imagologice europene. Critica postcolonială are ca obiect așa-numitele "literaturi de emancipare" sau "literaturi, emergente" care dezvoltă o literatură specifică raportată la colonizare și la consecințele acesteia. În ultimul deceniu au apărut în SUA lucrări care cercetează literaturile indiană, chicana, afro-americană, evreu-americană, arabo-americană, japonez-americană și care abordează un pluralism teoretic și metodologic.

Pe de altă parte, literatura modernă (romanul îndeosebi) se concentrează asupra unei imagerii coloniale, respectiv colonialiste, având în vedere "investirea practicilor textuale în relațiile de putere"(Jean Marc Moura). Studiul literaturii europene și al literaturilor eurofone se axează pe dezvoltarea literaturii colonialiste a secolelor XVIII și XIX, pe momentul apogeului imperiului la cotitura secolului sau pe relevanța eroilor coloniali. Epoca independenței naționale a generat opere orientate spre problematica identității naționale sau culturale, exemplul cel mai bun constituindu-l literaturile francofone. Critica franceză a subliniat importanța francofoniei – fenomen complex intelectual și estetic – pentru comparatism.

Pe scena sciiturii postcoloniale au apărut scriitori cu adevărat autohtoni, care provin din primii ocupanți ai unui teritoriu ce ulterior a fost colonizat. Primele națiuni ("first peoples") în Canada, "native Americans" în SUA au devenit deopotrivă personaje și autori. O expansiune remarcabilă cunoaște astăzi literatura feminină postcolonială din Africa.

Scanned with CamScanner

O asemenea literatură este expresia unui multiculturalism dinamic. Studiile postcoloniale şi etnice sunt studii imagologice. În cadrul lor se remarcă diversitatea metodologică. Cercetarea francofonă şi postcolonială, din perspectivă imagologică, aplică metode ce ţin de demersul comparatist.

Există un comparatism plural şi o metodologie plurală, atâta timp cât lipseşte o teorie generală unificatoare a literaturii comparate. Metodele şi modalităţile de interpretare existente sunt regândite în epoca postmodernă în numele unei viziuni mai libere şi mai distanţate ce tinde să se elibereze de un academism vetust.

Septembrie 2002

Scanned with CamScanner

CLASICII ÎN PERSPECTIVE COMPARATISTE

EMINESCU

Vocaţia enciclopedică

Revelaţia editării caietelor eminesciene deschide perspective noi de evaluare în sensul în care opera privită acum în totalitate este dovada eclatantă a universalismului ca paradigma fundamentală a romantismului. Spiritul proteic al poetului solicitat la toate nivelele ştiinţelor (filosofie, economie politică, matematică, fizică, drept, folclor, filologie, astronomie şi cosmologie, biologie, artă, literatură, istorie, geografie etc.), dintre care unele, filosofia, fizica, matematica, economia politică, istoria deţin evidente priorităţi, manifestă un faustism al cunoaşterii, o vocaţie universalistă fără egal în cultura românească, pasiunea unui spirit mereu tânăr şi dinamic receptiv la fenomenul culturii, care contemplă când cu rigoare şi exactitate ştiinţifică, când cu încântare şi romantică uimire universul fizic, cosmosul organic, într-un cuvânt unitatea în diversitate a lumii. Acest corpus eminescianum, 44 de caiete totalizând 15.000 de pagini de manuscris, reprezintă "cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet românesc" (N. Iorga) în care palpită "romantismul generic al unui suflet tânăr"(C. Noica). Eminescu a trebuit să realizeze nu numai marea sinteză, ci performanţa culturală fără precedent, unică la noi ("omul deplin al culturii româneşti") şi totodată deschiderea spre universalitate ("funcţia lui Eminescu în cultura noastră are sensul universalului", după aprecierea lui Noica). Cercetând manuscrisele cu disponibilitatea sa derutantă, C. Noica s-a referit comparativ la caietele, notele, însemnările a două mari spirite aflate într-o secretă corespondenţă deşi situate la mari distanţe în timp, anume la acelea ale lui Leonardo da Vinci şi Paul Valéry, priviţi, împreună cu Eminescu, din perspectiva tipologiei omului universal al Renaşterii, a enciclopedismului şi pozitivismului de calitatea cea mai autentică. Dincolo

Scanned with CamScanner

însă de rigorismul, tonul neutru şi rece întâlnit la cei doi, filosoful este tentat să trimită spre o altă lume de valori, atât de solidară cu aceea a postului nostru, cu ai cărei promotori el se află "într-un misterios acord de destin": "Poate caietele lui Novalis, Hölderlin sau Shelley, dacă ei ar fi redat cu continuitate efortul lor de cultură şi de creaţie literară, ar fi fost mai înrudite cu cele ale lui Eminescu. Ele însă nu par să fi existat şi în orice caz nu stau, facsimilate, sub ochii noştri". Cine însă a avut sub ochi însemnările, notele de lectură, excerptele, fragmentele, adunate în volume şi editate, cel puţin ale unuia dintre spiritele cele mai înrudite cu poetul nostru şi acesta este desigur Novalis, poetul cel mai tipic şi mintea cea mai cuprinzătoare a romantismului german timpuriu, despre care germanii ar putea spune aceleaşi cuvinte ca ale lui Noica despre Eminescu: "Cu numele lui magic deschidem toate porţile spiritului", rămâne surprins şi fascinat de universul lor de preocupări atât de învecinat şi de afinităţile întru spirit. La distanţă de aproape un secol, Novalis şi Eminescu nu prezintă numai o poetică romantică atât de apropiată şi încărcată de simptomele modernităţii, ci supralicitează importanţa matematicii sau îşi manifestă preferinţa pentru ***Critica raţiunii pure***. Eminescu traduce opera şi revine adesea la Kant ("metafizicii cei mai însemnaţi ai evului nou Kant şi Schopenhauer...") ca de altfel şi romanticii din patria de origine a filosofului, poate din aceeaşi dorinţă de întoarcere la punctul de vedere critic, la profunzime şi certitudine, pe terenul solid al filosofiei transcendentale. "Filosofia are valoare critică, reflectează Eminescu, ea creşte intelectul, îl dezvaţă de la lenea cugetării şi de încrederea prea mare în idei străine, o deprinde a cerceta lucrurile în mod genetic, şi a cumpăni fiecare cuvânt înainte de a-l aşeza într-o teorie".

Enciclopedismul romanticilor parvine, ca aspect fundamental al iluminismului, din zonă franceză, însă efortul de a crea o veritabilă enciclopedie a ştiinţelor reprezintă mai curând nostalgia sufletului romantic de cuprindere integrală a universului şi lumii. Secolul al XVIII-lea, modificând radical modul de gândire se afirmase implicit ca o epocă de mare efervescenţă creatoare. Novalis a lăsat însemnări cu privire la schimbul de idei, la "comunitatea cea mai intimă a tuturor cunoştinţelor, republica ştiinţifică fiind scopul suprem al învăţaţilor". Împreună cu F. Schlegel a visat la o "Biblie ştiinţifică" – compensaţie a nevoii eului romantic de totalitate. Într-o epocă în care ştiinţele nu se emancipaseră de sub tutela filosofiei, proces care începuse să devină sensibil abia în vremea

Scanned with CamScanner

lui Eminescu, Novalis îşi îngăduia aforisme privitoare la "Concepţia romantică poetică a ştiinţelor" şi conchidea că "Fiecare ştiinţă devine poezie – după ce a devenit filosofie", afirmând astfel o dată în plus universalitatea poeziei şi tendinţa romantică de poetizare a ştiinţelor. Proiectului său enciclopedic numit ***Das allgemeine Brouillon (Ciorna generală)***, un complex de manuscrise extrem de eterogen, poate să-i corespundă ***Fragmentarium***-ul eminescian care adună însemnări de lectură şi traduceri din lucrări străine. Romanticii sunt curioşi să consulte lucrările enciclopediştilor – Novalis face extrase masive din ***Discursul preliminar*** la Enciclopedie al lui d'Alembert, Eminescu a avut în mâini ***De l'esprit*** a lui Helvetius, ceea ce "ne dovedeşte, după G. Călinescu, felul cu totul enciclopedic în care se informa". Ca şi poeţii germani, Eminescu era conştient de legăturile existente între idealurile sale poetice şi cele din domeniile ştiinţelor exacte sau din filosofie. La 1797, fragmentul introdus de F. Schlegel şi Novalis ca nou principiu de stil şi gândire se alcătuia ca şir neîntrerupt de notaţii şi intuiţii geniale, fulguraţii de idei sau "texte de gândire". Însemnările din caietele eminesciene se organizează adesea ca entităţi fragmentare, asumându-şi aceeaşi modalitate de expresie, pentru că fragmentul corespunde cel mai bine stilului asociativ de lectură şi de lucru al romanticului care este controversa, comentariul marginal sau subsidiar critic, notaţia alertă, mai mult sau mai puţin intenţionat eliptică, lacunară, aparţinând unui spirit dinamic, incitat permanent la reflecţie.

Definindu-se printr-un puternic "sentiment totalitar"("Allgefühl"), conştiinţă clară a sintezelor superioare din lumea fenomenală, poetul romantic aspiră la generalitate, însuşi produsul său artistic, poezia, fiind o artă sintetică. Eul ca *poesis* îşi asumă fiecare gen de activitate a sa ca poetică. Matematica însăşi este atunci o artă, iar poetul şi matematicianul "artişti" creatori într-un sens superior. "Filosoful-poet este în *starea de Creator absolut*" reflecta poetul german, iar matematicianul "dacă face ceva într-adevăr just, face asta ca *filosof* poetic". De o importanţă aparte este matematica pentru principiul romantic ca model al cunoaşterii sigure şi metodă exemplară pentru toate ştiinţele. Fascinaţia exercitată asupra câtorva mari spirite romantice, printre care şi Eminescu, denotă o extindere a intuiţionismului romantic de la sfera poeticului spre domenii aparent incompatibile, ca în cele din urmă să se stabilească o conjuncţie între matematică şi sentimentul romantic al vieţii. Pe Novalis, extrem de receptiv la fenomenul ştiinţific şi prin profesiunea sa

Scanned with CamScanner

inginerească, l-a atras matematica iluministă contemporană lui. Şi-a transcris reflecţiile în forma aforistică a fragmentului, uneori la modul de-a dreptul rapsodic, ceea ce nici nu mai e de mirare. Ion Barbu scrisese că "Operele matematice robesc şi încântă, întocmai ca operele pasiunii şi imaginaţiei". Însemnările atestă la Eminescu un mare număr de calcule, de formule, unele reale, altele imaginare. Familiarizarea cu matematica i-a permis ca şi lui Novalis formulări originale, insolite, unul reflectând astfel: "Minunile naturii sunt ca şi minunile matematicei. Fără urmărirea operaţiunii în sine, care, văzută de aproape nu-i decât un joc cu legile minţii, rezultatele răsar ca minuni, de care ne uimim, cum de au ieşit aşa, numai aşa şi nu altfel. Astfel, suntem dispuşi a crede în misticitatea matematicei", celălalt notând: "Există o matematică frumoasă? / Matematică mistică, matematică muzicală", sau: "Autentica matematică este elementul propriu-zis al magicianului", sau încă: "Viaţa zeilor este matematică /.../ Matematica pură este religie". Asemenea afirmaţii nu par să surprindă la un poet de felul lui Novalis, dublat de un homo religiosus, dar explicaţia reală se găseşte în Kant după care judecăţile matematice sunt a priori judecăţi sintetice. Se manifestă la ambii tendinţa de a supune universul fizic şi spiritual în formule şi ecuaţii, poetul nostru notând la un moment dat: "*Poezia în ecuaţiune*" sau, altădată, "Toate sunt o ecuaţiune". Categoria romantică şi matematică a infinitului conferă o structură aparte modului de gândire şi simţire al celor doi poeţi în discuţie care depăşesc infinitul ca postulat al metafizicii înţelegându-l şi în semnificaţia sa metodică rezultat din calculul infinitezimal. Novalis: calculul diferenţial este "metoda generală de a reduce formele nedeterminate la forme determinate". "Finitul este integrala infinitului (mic) şi diferenţială a altor infiniţi (mari)..." Eminescu: "*Infiniteziunea* // Raport între finit şi infinit", "Teoria *ecuaţiunii universale* sau a *raporturilor constante dintre finit şi infinit*" şi, ca o ilustrare la constatarea de mai sus: "Raporturi între finit şi infinit. Calculul infinitezimal şi integral. *Aplicat la toate*" (s. M.E.). Şi demonstraţia ar putea să continue cu reflecţiile celor doi poeţi cu privire la cele două forme apriorice, spaţiul şi timpul, cu punctul de plecare tot în Kant.

Principiul universalist şi sintetic se instituie prin urmare nu numai ca un principiu filosofic general, ci ca excepţională propensiune a spiritului romantic tentat de epuizarea tuturor domeniilor cunoaşterii şi vieţii, ca voinţă de completitudine şi curiozitate intelectuală puţin obişnuită.

Scanned with CamScanner

Kant şi orizonturile gândirii eminesciene

Conştiinţa filosofică eminesciană îşi asumă, cum se ştie, două sisteme de gândire, al lui Kant şi al lui Schopenhauer, numiţi de către poet "metafizicii cei mai însemnaţi ai evului nou", fie că e vorba de preeminenţa unui sistem asupra celuilalt, fie de o posibilă concomitenţă a lecturilor, dacă e să avem în vedere amintirile din perioada vieneză ale lui Slavici, fie de o descoperire a lui Kant sau de o întoarcere la el, ca o consecinţă a lecturilor intensive ale poetului din ***Lumea ca voinţă şi reprezentare***. În etapa berlineză (1872-1874) în care se situează traducerea din ***Critica raţiunii pure***, considerată "etapa cea mai constructivă a spiritului eminescian", se caută explicaţii şi se desluşesc înţelesuri în sensul unei aprofundări în primul rând filosofice şi al unei ample deschideri spre lume şi spre diversitatea domeniilor cunoaşterii, un recurs prin urmare la esenţe sau la filtrarea pe planul interiorităţii conştiinţei intelectuale eminesciene a fenomenelor varii ale culturii. Scrisoarea din "Charlottenburg, 5 februarie 1874", adresată lui Maiorescu, în care poetul îşi manifestă limpede detaşarea de Herbart, cu a cărui gândire se familiarizase la Viena, întrucât acesta ignora în consideraţiile sale tocmai filosofia kantiană, constituie un document important cu privire la procesul de gândire eminescian: "În această prelucrare a înţelesurilor s-a prelucrat însuşi şi intelectul meu ca înţeles herbartian, până la tocire. Când însă după această frământare şi luptă de două luni de zile vine la sfârşit Zimmermann, zicând că există într-adevăr un suflet, dar acesta e un atom, aruncai indignat caietul meu de note la dracu, şi nu m-am mai dus la cursuri". Eminescu venise la Berlin decis să-şi orienteze gândirea în sens kantian, în primul rând, să întreprindă un studiu filosofic mai aplicat şi să-şi direcţioneze opţiunile, în general, spre disciplinele teoretice, frecventând preferenţial cursuri de filosofie propriu-zisă sau de istoria filosofiei, datorate unor profesori reputaţi ca Eduard Zeller, Eugen Dühring ş.a. Totodată scrisoarea amintită este mărturia unui proces de reflecţie laborios şi dificil, pentru că Eminescu, afirma pe la începutul secolului Mircea Florian, "Neîncetat se caută pe sine în lupta neîmpăcată cu antinomiile lăuntrice".

Scanned with CamScanner

Filosofului de la Königsberg, Eminescu îi aduce elogiul suprem numindu-l "cel mai profund dintre muritori", în ambianța operei sale clarificându-i-se însăși noțiunea de geniu filosofic, mai apoi definiția dată filosofiei care "este așezarea ființei lumii în noțiuni, spre a căror stabilire judecata nu se servește de altă autoritate decât de-a sa proprie".

Spiritul filosofic nu trebuie să considere nimic ca valoare absolută în materie de filosofie, nici să devină sclavul unor idei sau sisteme sau maxime sau forme, ci gânditorul să urmeze "legea fundamentală a minții sale". Însuși travaliul filosofic i se revelă acum mai clar prin înțelegerea mecanismului kantian al gândirii: "Astfel, notează poetul, el desface ca un ceasornicar întreg aparatul cugetării și arată că experiența nu este nimic decât analizarea unor reacțiuni ale sistemului nostru nervos". Eminescu demonstrează aici înțelegerea esenței criticismului kantian, a metodei ca atare legată tocmai de această noțiune de "a desface", de a cerceta prin urmare obiectul propus, prin izolarea lui. Nu sunt acestea singurele reflecții kantiene ale poetului. O atracție extraordinară au exercitat-o asupra sa, cum se știe, noțiunea de spațiu și îndeosebi noțiunea de timp, ca forme apriorice, intuiții pure ale subiectului, cu reflexe în opera eminesciană, ca de altfel și cauzalitatea, categoriile și antinomiile kantiene etc.

Comentatorii au răspuns în moduri diferite la întrebarea: ce l-a determinat totuși pe Eminescu să întreprindă tălmăcirea uneia dintre cele mai mari și mai dificile opere filosofice, recunoscută pentru dificultățile și absconseitățile ei, într-o epocă în care nu existau precedente în cultura românească, să stea singur, cum scrisese C. Noica, în fața textului german și să trudească asupra cuvântului cu marea exigență care-l caracteriza? D. Vatamaniuc invoca un criteriu de natură, să-i spunem, sociologică, pe linia G. Călinescu, anume "Eminescu pregătește traducerea ***Criticii rațiunii pure*** pentru un curs practic de interpretare de texte kantiene. Drumurile sale nu duc însă la trecerea doctoratului și nici la ocuparea unei catedre de filosofie la Universitatea din Iași"; C. Noica avea în vedere un criteriu intelectual-psihologic, fixându-se la concluzia că Eminescu a tradus din opera principală a lui Kant, atât cât a tradus, adică aproximativ un sfert din întregul ei, "*pentru sine*", aflându-se "singur

Scanned with CamScanner

până şi cu limba românească, încă neîncercată filosofic, în faţa limbii filosofice atâ de sigure, de personale şi tehnice a lui Kant", fiind în fond vorba, continuă Noică, "de o luptă, una dusă fără frică şi fără prihană". Plauzibile pot să fie desigur ambele opinii. Nici nu este acesta până la urmă fondul problemei. Trebuie să avem în vedere rolul stimulator al lui Titu Maiorescu, orientat deopotrivă spre Kant şi spre Schopenhauer, ca de altfel junimismul însuşi. Maiorescu s-a impus drept cel mai important promotor al kantianismului la români în secolul al XIX-lea, şi anume al "kantianismului clasic, chiar dacă acesta va fi simplificat şi colorat schopenhauerian". Şi totuşi întrebarea stăruie în minte, de ce Eminescu traduce din Kant şi de ce acum, de ce nu (şi) din ***Lumea ca voinţă şi reprezentare***, bunăoară, dar, mai ales, de ce kantianismul lui Eminescu, gestul său îndeosebi, fără egal în istoria literaturii universale, trebuie privit numai în planul culturii române, benefic pentru această cultură, e adevărat, fiindcă, cu cuvintele lui Noica, Eminescu "putea fi întâiul gânditor al culturii noastre, dacă nu se întâmpla să fie cel mai mare poet al ei"? Preocupările kantiene ale lui Eminescu pot şi trebuie să fie privite în relaţie cu interesul mai larg al romantismului pentru cele trei critici, îndeosebi pentru ***Critica raţiunii pure***, pentru a constata că efortul poetului, în singurătatea sa cu textul lui Kant, pe care-l tălmăceşte inspirat sau de care se contaminează în propria-i creaţie (în ***Scrisoarea I*** sau în ***Sărmanul Dionis***), nu rămâne unul izolat, solitar. Există posibilitatea de a stabili o conjuncţie, pe mai multe direcţii, o integrare prin Kant a filosoficului eminescian în dimensiunile romantismului european, o relegare de orizonturile intelectuale ale reprezentanţilor romantismului german timpuriu, adică ale romantismului celui mai autentic, mai pur şi o racordare a lui Eminescu la tradiţia kantianismului în secolul al XIX-lea.

Epoca însăşi în care Eminescu se afla la studii în cele două capitale era propice întru totul unei resurecţii a lui Kant. Pe de o parte, datorită spiritului critic de care este animată această operă, pe de alta, dat fiind însuşi spiritul ştiinţific atât de viu manifestat şi care reclama refacerea legăturii cu o filosofie stimulată de acest spirit ştiinţific, ce demonstra cum sunt posibile judecăţile sintetice a priori în matematică şi fizică, cum sunt posibile ele ca ştiinţe pure adică, pe care le disocia de

Scanned with CamScanner

metafizică, ce nu întruneşte condiţiile şi calităţile unei asemenea ştiinţe pure. Kant însuşi îşi formulase astfel metoda şi sarcinile: "În această încercare de a schimba metoda de până acum a metafizicii şi de a efectua astfel cu ea, după exemplul geometriilor şi al fizicienilor, o revoluţie totală constă sarcina acestei Critici a raţiunii pure speculative. Ea este un tratat de metodă, nu un sistem al ştiinţei însăşi". Atracţia poetului spre kantianism se datora poate şi interesului său pentru variatele domenii ale cunoaşterii şi ştiinţei, vocaţiei sale enciclopedice, descoperirii în Kant a unei metode de gândire riguroase care se inspiră din matematică şi fizică, ştiinţe pe care Eminescu tocmai le frecventa cu interes.

Revenind la acest climat de resuscitare a interesului pentru Kant în a doua jumătate a secolului trecut, vom aminti tratatul lui Otto Liebmann apărut în 1865, deci cu patru ani înaintea sosirii poetului la Viena, intitulat ***Kant und die Epigonen. Eine kritische Abhandlung***, dar de care nu avem ştire să fi ajuns sub ochii poetului. Aici aşa-numiţii epigoni ai filosofului de la Königsberg sunt priviţi nu numai pur şi simplu ca nişte "gânditori independenţi", recunoscuţi drept "mari arhitecţi" ai gândirii, ci şi ca reprezentativi pentru marile direcţii de evoluţie a filosofiei moderne. Incognoscibilul "lucru în sine" kantian, obiect de gândire doar, nu şi de cunoaştere, situat dincolo de fenomene, fără să fie el însuşi fenomen, principalul punct de controversă şi principalul reproş adus filosofului, s-a transformat, apreciază autorul tratatului, la Herbart într-o multitudine de realuri fără spaţiu, fiind găsit prin prelucrarea noţiunii de experienţă, la Fries a devenit obiect al unei "credinţe speculative", iar la Schopenhauer al voinţei transcedentale. Eminescu însuşi ia atitudine critică faţă de Kant care "lasă neexplicat ce este lumea în sine", notând că "rezultatele pozitive despre "fiinţa lumei sau lucrul în sine" nu conţine nici filosoful cel mai adânc", resimte adică exact ca şi ceilalţi ca inexplicabil postulatul kantian al imposibilităţii cunoaşterii "lucrului în sine". Această imposibilitate îl făcuse să dispere pe un Heinrich von Kleist care a abandonat studiul, cu toate că mai înainte etica lui Kant, cu "imperativul ei categoric", i-a stimulat creaţia dramatică. Fiecare capitol al lucrării lui Liebmann se încheie cu îndemnul întoarcerii la Kant ("Es muss auf Kant zurückgegangen werden), în scopul de a exista o posibilitate de gândire în continuare "pe o bază

Scanned with CamScanner

solidă" şi de a-l privi pe Kant critic şi nu dogmatic, de a-l putea adică înţelege în spiritul său. Unicitatea gestului eminescian nu implică prin urmare absenţa posibilităţii de racordare la planul şi efortul general al culturii europene şi vom înţelege că exact din motivele invocate de Liebmann, Eminescu se fixează şi el mai mult în preocuparea cu Kant, îndeosebi în prima perioadă, aceea a formaţiei sale, din nevoia de a rămâne ferm pe solul solid al filosofiei transcedentale (noţiune pe care a înţeles-o exact), deşi avea în faţă întreaga filosofie hegeliană. Hegelianismul a devenit o realitate de prim plan pentru Franţa, mai puţin însă pentru poetul nostru ataşat spiritualităţii germane care tocmai se întorcea simptomatic la Kant ("există la Eminescu, afirma în studiul său M. Ciurdariu, o tendinţă de "revenire" la Kant, la sâmburele iluminist, despuiat însă de iluzii, al doctrinei kantiene").

Prima traducere integrală a ***Criticii raţiunii pure*** în Franţa apare în 1835 şi este realizată de Tissot. Până la această dată existau doar interpretări şi transpuneri fragmentare. O vreme se credea că partea de rezistenţă a operei kantiene ar fi filosofia morală. Unii dintre romanticii francezi şi-l revendicau la începuturi proclamând forţa doctrinei sale critice şi profunzimea ideilor, dar fără să reuşească să-l înţeleagă. Doamna de Staël a manifestat o admiraţie idolatră faţă de Kant, însă şi ei îi rămânea exterior nucleul kantianismului, esenţa, ea considerându-se în drept să utilizeze doctrina kantiană pentru a afirma că sentimentul ca centru vital al vieţii interioare ne înalţă deasupra lumii experienţei, transferându-ne dincolo de limitele raţiunii. Ea consideră în mod fals că sentimentul a fost justificat de Kant cel puţin în măsura în care este efectul sensibil al conştiinţei datoriei. Acest sentiment al datoriei devine la Kant expresia naturii funciare a fiinţei noastre. Dorinţele sufletelor energice, entuziaste au găsit în Kant, afirmă Doamna de Staël în ***De l'Allemagne***, "o filosofie care confirmă prin raţiune ceea ce sentimentul ne relevă". Doamna de Staël tentează prin urmare o adaptare a filosofiei kantiene la principiile romantismului care se năştea atunci, prin stabilirea compatibilităţii între raţiune şi sentiment, mai apoi i se pare normal să pună apologia despre entuziasm şi sentimente exaltate sub protecţia unui sistem "fortement raisonné". E împotriva raţionamentelor deoarece fac abstracţie de

Scanned with CamScanner

sentimente, pasiuni, subiectivitate, cum e împotriva rigorismului şi imperativului datoriei, nu reproduce deducţiile şi demonstraţiile lui Kant pe care-l falsifică, încă o dată, postulând completarea reciprocă a moralei cu religia.

La impactul filosofiei kantiene cu romanticii francezi un rol dezastruos a avut poetul Heinrich Heine autoexilat la Paris. În 1834 începe să publice seria de articole în "Revue des Deux Mondes", organul romanticilor francezi, pe care le numea ironic "elucubraţii asupra istoriei intelectuale şi sociale a ţării mele" şi pe care peste un an, în 1835, le aduna într-un volum replică la cel al Doamnei de Staël, intitulat tot ***De l'Allemagne***. Deschizând discuţia despre Kant, el numeşte ***Critica raţiunii pure*** cartea cu care "începe în Germania o revoluţie intelectuală care prezintă cea mai curioasă analogie cu revoluţia politică din Franţa", grăbindu-se să stabilească asemenea "curioase analogii" şi paralelisme între cele două tipuri de revoluţii, adică aşa cum Maximilien Robespierre l-a ucis pe rege, Kant a ucis religia. "Epilepsia regicidă" a lui Robespierre este chiar depăşită de "gândirea destructivă" a lui Kant, "ce grand démolisseur dans le domaine de la pensée", mai terorist decât campionul revoluţiei franceze. Ironia se transformă în cinism în momentul în care îşi precizează sarcina, anume "de a facilita în Franţa studiul filosofiei germane". Efectul imediat se sesizează până şi într-o simplă lirică a lui Alfred de Musset, ***Espoir en Dieu***, în care se vorbeşte de "un retor german" care ruinează filosofia şi "declară cerul gol" postulând "neantul". Chiar şi fără serviciul lui Heine, Kant nu s-ar fi bucurat de interes printre romanticii francezi, fiind considerat în general un gânditor arid şi abstrus, lipsit de imaginaţie constructivă. Noul efort îl vor face Victor Cousin şi mai târziu Renan, dar odată cu ei atenţia se va deplasa hotărâtor spre Hegel.

Dacă admitem principiul universalist şi sintetic instituit ca principiu romantic fundamental, ca excepţională propensiune a spiritului tentat de epuizarea domeniilor cunoaşterii, suntem pe punctul de a sesiza existenţa unei punţi de legătură a poetului nostru cu romantismul german, dincolo de sfera tematic-motivică supralicitată de comparatismul românesc consacrat lui Eminescu. Revelaţia editării caietelor eminesciene a deschis

Scanned with CamScanner

perspective noi de evaluare a universalismului ca paradigmă fundamentală a romantismului. El a trebuit să devină realizatorul nu numai al marii sinteze şi al performanţei culturale fără precedent în România, ci totodată şi cel care manifesta o vocaţie universalistă fără egal în cultura românească. Există o altă lume de valori, atât de solidară cu aceea a lui Eminescu, cu ai cărei promotori el se află "într-un misterios acord de destin". Cine consultă opera fraţilor Schlegel şi îndeosebi a lui Novalis, reprezentanţii cei mai importanţi ai romantismului german timpuriu, animaţi de vocaţia teoretică, nu-şi poate reprima un sentiment de uimire şi fascinaţie în faţa universului de preocupări atât de apropiat şi a afinităţilor întru spirit, totodată poate uşor să constate că şi anii de "ucenicie filosofică" ai acestora trec obligatoriu prin Kant. A. W. Schlegel sublinia nu o dată meritele criticismului, consecvenţa, acuitatea şi unitatea idealismului transcendental care-şi are sorgintea în Kant, cu repercusiuni decisive în planul imediat al poeticului, inaugurând un veritabil program: "Poetul care ştie cum să dispună de acest sistem posedă bagheta magică, datorită căreia el poate întrupa cu uşurinţă spiritul şi spiritualiza materia, deoarece menirea poeziei este să se menţină, plutind, între lumea senzuală şi universul intelectual". Celălalt Schlegel se arată mai reticent faţă de kantianism, reproşându-i inconsecvenţa, ininteligibilitatea, elementele "dogmatice", adică realiste, în sens fichtean, din perspectiva unui alt Weltanschauung şi a posibilităţii de a fonda teoretic libertatea nelimitată şi autonomia subiectului. De vreme ce existenţa unei realităţi obiective, a unui "Ding an sich" rămâne necunoscută, nu poate fi postulată nici libertatea nelimitată a individului. Această libertate i se părea la Kant iluzorie în teoria cunoaşterii şi în etica sa. Tot despre Kant, F. Schlegel nota aforistic: "Idealitatea realului se dovedeşte foarte bine la el, nu însă şi realitatea idealului; şi cu aceasta nici realitatea realului", ceea ce înseamnă din punctul de vedere al lui F. Schlegel că la Kant ideea artistică nu produce realitatea nemijlocit, pe când ***Doctrina ştiinţei*** este "idealism nu numai teoretic ci şi practic". La 1803 el privea retrospectiv importanţa idealismului filosofic pentru poezie şi concludea cu privire la esenţa literaturii epocii sale ca fiind "" universalitatea şi spiritul progresist de libertate", subliniind cât este de necesară "perfecţionarea metodei sintetice".

Scanned with CamScanner

La distanţă de aproape un secol, Novalis şi Eminescu nu prezintă numai elementele unei poetici înrudite şi încărcate de simptomele modernităţii, ci pun în evidenţă importanţa matematicii pentru spiritul ştiinţific sau îşi manifestă preferinţa pentru ***Critica raţiunii pure***. În 1795, poetul ***Imnurilor către Noapte*** întreprindea, ca nimeni altul dintre romantici până la Eminescu, studii, extrase şi comentarii la ediţia a II-a a ***Criticii raţiunii pure*** apărută la Riga în 1787, oprindu-se la Prefaţa şi Introducerea la această a doua ediţie, deşi cu terminologia şi dialectica transcedentală kantiene se familiarizase mai înainte. După încheierea studiilor sale fichteene, când Im. Kant îi apărea lui Novalis ca un punct de vedere depăşit în evoluţia filosofiei transcedentale, deci după un detur filosofic, el se întoarce totuşi la Kant din acelaşi eminescian sentiment al întoarcerii la originile filosofiei critice. Recursul la Kant îşi are raţiunea în necesitatea soluţionării problemei cunoaşterii, în primul rând, şi în ordinea aceasta romanticii îi conced lui Kant întorsătura copernicană pe care a săvârşit-o în istoria filosofiei.

Kant sublinia rolul suprem al matematicii pentru dezvoltarea ştiinţelor pozitive. Faţă de Descartes care a descoperit geometria analitică şi faţă de Leibniz care a inventat calculul infinitezimal, Kant deşi nu a creat ceva nou în domeniul matematicii, în schimb a arătat "valoarea instrumentală a calculului matematic în realizarea progresului tuturor ştiinţelor".

Prin filosofia transcedentală kantiană care n-a exercitat asupra romanticilor o funcţie coercitivă, tutelară, ei deprind exerciţiul filosofării, "gimnastica minţii", cum se exprimase poetul nostru, dar deviază pledând pentru extinderea capacităţii teoretice de cunoaştere. Cert este, kantianismul a produs o cotitură remarcabilă în gândirea unor Novalis şau Eminescu care descoperă prin el posibilitatea unei cunoaşteri superioare, epistemiologia lui Kant a avut un rol iniţiatic şi orientativ, determinând, cum se afirmă în studiul lui M. Ciurdariu, dar nu se şi demonstrează, "natura gnoseologică a idealismului său şi în acelaşi timp drama întregii sale gândiri", dramă ce-şi are la un pol distincţia *kantiană* a categoriilor corelative (absolut-relativ, infinit-finit, unitate-pluralitate etc.), iar la celălalt neunificarea lor *hegeliană* (s.n).

Scanned with CamScanner

Dosarul "Florii albastre"

Apropierea lui Eminescu de romantismul german, în general, şi de poetul Novalis, în special, a cunoscut pe parcursul secolului XX una din dezbaterile cele mai controversate şi mai pasionante. Obiectul l-a constituit aproape în exclusivitate motivul şi simbolul "Florii albastre". Recursul la romanticul german este absolut necesar în încercarea de a oferi o prezentare a problemei şi a exprima un punct de vedere referitor la cunoscuta poemă eminesciană.

În planul spiritualităţii româneşti, Novalis este o recepţie tardivă. Faptul nu surprinde dacă avem în vedere resuscitarea poeziei şi mai ales a poeticii sale novatoare abia odată cu simbolismul francez. Chiar pe solul literaturii germane rămâne aproape ignorat până spre finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. El nu s-a bucurat în România şi nici în alte ţări de audienţa unor romantici ca Byron, Lamartine sau Victor Hugo şi nici de aceea a unor Goethe sau Schiller. Nici înainte de Junimea şi nici chiar la reprezentanţii acesteia nu apare vreo referinţă la numele sau operele sale, nici chiar în ***Jurnalul*** lui Maiorescu care se ştie cât de minuţios şi prompt consemna nume şi opere.

Motivul fundamental care traversează şi unifică în sens simbolic părţile romanului ***Heinrich von Ofterdingen*** este Floarea albastră, amintită atât de des când este vorba de romanticul Novalis, încât la pronunţarea numelui său se adaugă involuntar: "poetul Florii albastre". Motivica, evenimentul estetic al Florii vizionare ar putea angaja o discuţie amplă, pe care însă o vom limita la câteva elemente principale. Romantismul dezvoltă o simbolică a florii, în general, cu consecinţe estetico-filosofice, în particular. În ceea ce priveşte ***Floarea albastră*** a lui Novalis, motivul provine dintr-o saga turingă pe care poetul putea s-o cunoască prin tradiţia orală. Mai apropiată de tema în discuţie este legenda provenită tot dintr-o zonă montană (regiunea Pyrmont), relatată sub titlul ***Păcurariul de pe Schellenberge***. Odată un cioban s-a aşezat pe o piatră să dejuneze şi a văzut răsărind în faţa sa din pământ o minunată ciuboţica-cucului, cum nu mai văzuse înainte. Creştea mereu şi când socoti că a crescut destul de mare a cules-o şi a pus-o la pălărie. Dar ea apăruse numai ca o "floare a dorinţei" ("Wunschblume"), fiindcă la dorinţa sa:

Scanned with CamScanner

"Ah, de-aş fi atât de sus ca Schellenberg", păstorul începe să se înalţe şi tot la dorinţa sa să coboare. Retrăgându-se apoi cu turma din acel loc de vrajă, îi apare în faţă intrarea într-o peşteră pe care mai înainte n-o remarcase. Când a intrat, s-a ivit dintr-o dată în peretele stâncii o uşă prin care a pătruns într-o încăpere mare şi luminoasă. În mijloc era aşezată o masă plină de comori de aur, argint şi pietre preţioase, păzite de un câine mare şi negru, cu ochii de foc. Apoi îşi făcu apariţia o femeie minunată care-l salută cu mâna şi-i spuse că poate să ia din comoară cât poftеşte, numai să nu uite bunul cel mai bun. Păstorul şi-a scos pălăria cu ciuboţica-cucului în faţa doamnei şi a pus-o pe un scaun, ca să poată aduna mai uşor bogăţiile cu ambele mâini. Dar vocea femeii a răsunat din nou: "Nu uita ce este mai de preţ, altfel din nou va trebui să aştept să treacă sute de ani până când va veni iarăşi cineva să mă poată salva...", după care a dispărut. În lăcomia sa însă păstorul nu auzea şi nu vedea nimic. Când îşi umplu buzunarele şi haina, părăsi încăperea şi se grăbi spre lumina zilei, însoţit de râsete batjocoritoare care veneau din pântecele muntelui, unde rămăsese uitată pălăria cu minunata floare. Când să treacă pragul ultimei uşi, aceasta se închise în spatele său şi-i răni ambele călcâie. Neputându-se vindeca, trebui să caute doftori şi nici nu se întremă bine şi cheltui ultima leţcaie şi piatră preţioasă. Însă intrarea în peşteră n-a mai putut-o găsi.

Legenda transpare direct în romanul lui Novalis ***Heinrich von Ofterdingen***. Încă de la început este vorba de un străin care i-a povestit lui Heinrich o istorie asemănătoare, de vreme ce-şi spune: "Nu comorile sunt cele ce mi-au deşteptat o atât de neasemuită dorinţă, îşi spunea în sinea-i; departe de mine orice lăcomie; dar îmi este însă dor să zăresc floarea albastră"

În legenda turingă Floarea însă nu este albastră, e numai o "ciuboţica cucului", iar locul unde ciobanul o găseşte se numeşte "Schellengrund"care ar putea să-şi tragă numele de la Küchenschellen (dediţei, sisinei), cele mai frumoase flori albastre. Povestitorul popular a comunicat probabil o asemenea legendă ca pe un ideal ce-i era foarte scump, deoarece pe acel deal, Schellengrund, nu au crescut şi nu cresc astfel de flori albastre. Sensul ei este simbolic – spiritual, nu reprezintă o copie reală după natură, de aceea este greu de stabilit determinările ei botanice.

Scanned with CamScanner

O simbolistică a florii se mai întâlnește la colegii de generație ai poetului, Jean-Paul sau Tieck. Cert este că simbolul Florii albastre, dincolo de orice ecou folcloric sau livresc-romantic, este o creație nouă care include în sine un univers de idei, revelând sensul cel mai înalt al operei lui Novalis. La Eminescu, dacă vorbim de un asemenea motiv, vom constata că el nu este în nici un caz central, însă inedit, și tot atât de pură creație nouă ca și la Novalis. Nu trebuie să stabilim cu orice preț surse folclorice sau livrești, influențe și filiații.

În opera romanticului german, Floarea albastră este *un simbol al cunoașterii intuitic*. Cu fiecare cunoaștere nouă pe care o realizează Ofterdingen și o transcende, înflorește Floarea albastră. Simbol al poeziei, iubirii și religiei naturii, ea este Floarea poeziei, Floarea iubirii, Floarea revelației naturii. Drumul orfic spre ea este coborârea către originile și unitatea lumii în armonie.

Pornind de la însemnarea poetului: "Caracterul culorilor. Totul albastru în cartea mea, îndărăt jocul de culori – individualitatea fiecăreia", critica a văzut în albastru culoarea dominantă a romanului. Adjectivul *blau* a devenit în epocă culoarea romantismului german aspirând spre țeluri irealizabile, printr-o eludare a realului și prin ancorarea în oniric, iar Novalis, așa cum l-a numit Thomas Mann, "cavalerul Florii albastre". În realitate însă, după cum a demonstrat un cercetător german, slujindu-se de computer, termenul *albastru* nu revine atât de des în roman pe cât s-ar fi crezut. Indexul înregistrează 21 de exemple concludente din totalul de aproximativ 46.000 de cuvinte. Dar chiar atât de rar folosit, sub formă de adjectiv, determină raporturile interioare ale operei și trebuie înțeles nu ca o culoare naturală, ci numai ca punere într-un spațiu poetic transcendent. De fiecare dată când albastrul revine în narațiune, tema se luminează din nou, iar efectul poetic este deosebit.

În 1930, poetul Ion Barbu, "salutând în Novalis" volumul de versuri al lui Al. Philippide ***Stânci fulgerate***, medita la apropierea poeziei eminesciene și a celei postromantice de "inima luminoasă și îngropată a lui Freiderich von Hardenberg" [numele lui Novalis], de "dulcele vis germanic" cu care se înrudește "prin taina ierbii de omăt și a florii albastre".

Scanned with CamScanner

Încă în ***Poezia lui Eminescu*** Tudor Vianu avansase ideea că "înţelesul simbolului este la Eminescu mai puţin special". Problema nu este, de fapt, soluţionată, dar sunt limitate asemănările, nutrindu-se totuşi convingerea că Eminescu a împrumutat simbolul din romantismul german şi că l-a citit pe Novalis. Mai târziu, George Călinescu a îndemnat indirect la prudenţă: "***Floarea albastră*** ar dovedi citirea lui Novalis, pe care n-am aflat până acum să-l fi însemnat undeva, deşi de opera acestuia trebuie să fi avut o ştiinţă măcar teoretică".

În virulentul său atac împotriva lui T. Vianu, G. Bogdan-Duică remarcă şi el diversitatea de sensuri a "simbolului" în romantismul german, pe când "la Eminescu simbolul însemnează ceva *desăvârşit special*", dincolo de poetul german şi de orice înţeles metafizic, *floarea albastră* fiind "o fată frumoasă, nebună, iubitoare".

Profuziunea de articole şi studii succedate în anii '60 viza în special ultimul vers al "enigmaticei" ***Flori albastre***, cele mai multe dintr-un unghi de vedere filologic, până când G.C. Nicolescu a repus problema în termenii exegezei literare. Din capul locului, pentru G.C.Nicolescu, "floarea albastră" din romanul lui Novalis simbolizează "albastrul himeric al idealului transcedental", iar la Eminescu este "*simbolul* romantic al aspiraţiei nostalgice după *un ideal necunoscut* a cărui cucerire compensează dezamăgirea din lume sub toate formele ei".

Afirmaţia se susţine, după G.C. Nicolescu, printr-un fapt stilistic: în penultimul vers, ca de altfel şi în titlul primelor strofe din manuscrisul păstrat, "floarea-albastră" este notată de Eminescu cu liniuţă de unire între cele două cuvinte, formând "un cuvânt compus, de sine stătător". Atunci când s-a referit la iubita sa cu ochi albaştri poetul a utilizat versul "albastra-mi dulce floare", unde epitetul "dulce" dă concreteţe şi în orice caz anulează "alăturarea simbolică "floare-albastră", parcă anume sugerând o răsturnare a simbolului, un contrast cu el". Dar oare un simbol poate fi dovedit printr-un simplu fapt stilistic? Pentru a ne lămuri dacă "floare-albastră" se constituie sau nu într-un simbol literar de largi implicaţii romantice, aşa cum a fost Novalis, vom urmări în ansamblul operei eminesciene frecvenţa termenului compus şi autonom "floare-albastră" şi de asemeni frecvenţa determinantului "albastru", utilizat de poet în

Scanned with CamScanner

diverse asociaţii. Şi vom vedea că nu se constituie dincolo de cunoscuta poemă. După opinia lui G.C. Nicolescu, ***Floare-albastră*** reprezintă simbolul, idealul, pe de o parte, pe de alta, prin ea poetul îşi numeşte şi îşi cheamă iubita. Atracţia vieţii şi a iubirii, într-un sens, a idealului himeric, într-altul: între ele poetul oscilează. Această oscilaţie pare s-o desemneze şirul de puncte care separă, observă criticul, primul moment, plin de ademenire, dar consumat, căci poetul n-a ştiut să dea semnificaţie iubirii pământene şi, deci efemere, de un al doilea moment, când el îşi găseşte "refugiul în cultul ideii, al poeziei, simbolizat de "floare-albastră...".

O etapă importantă în istoria controversei o înscrie profesoara Zoe Dumitrescu-Buşulenga, după a cărei opinie *motivul* ar învedera cel mai bine relaţia lui Eminescu cu romantismul german: "Floarea albastră a lui Novalis, ajunsă un fel de simbol al întregului romantism german, este împrumutată şi de poetul nostru şi folosită în variate împrejurări şi ipostaze". Domnia sa a extins cadrul discuţiei dincolo de cunoscuta poemă. Căutând sensurile motivului lui Eminescu, sesizează mai întâi "o funcţie minoră, ornamentală a florii albastre" în ***Călin nebunul*** şi în ***Călin – file din poveste***, în ***Miron şi frumoasa fără corp*** şi în ***Sărmanul Dionis***. Pluralul "florii albastre" utilizat în aceste opere credem că ne îndepărtează de ideea de simbol. Fiind simple podoabe, împrumutate sau nu din folclor, exemplele invocate nu susţin afirmaţia: "filozofie, dragoste, creaţie, folclor, iată de câte valori şi semnificaţii originale este legată eminesciana floare-albastră".Comentariul magistral al poemei, reluat de autoare şi nuanţat sesizând o deosebire de sens faţă de Novalis o conduce la concluzia că floarea albastră ar simboliza, metaforic, iubita, pe de o parte, iar pe de alta ar fi "recele simbol filozofic", in orice caz un "motiv împrumutat de poetul român de la romantica germană", dar pe care el l-a eminescianizat.

Studiul substanţial a lui Michael Markel invită din nou la prudenţă în privinţa raportării poetului român la romantismul german, şi, în orice caz, are meritul de a fi degajat metodic, din text, un înţeles sau altul, o asemănare sau o deosebire. La Novalis iubita se identifică cu infinitul, pe când la Eminescu se instituie un contrast: iubirea a trecut neîmplinită, iar eroul liric a rămas în faţa lumii, cu nostalgia după infinitul incert spre care zboară gândirea sa. Romanul lui Novalis viza în final beatitudinea prin

Scanned with CamScanner

transfigurarea sufletului şi situarea în planul acum mitico-fantastic al aventurii eroului, căutător al Florii albastre, pe când eroul liric al poetului român rămâne cu veşnica tristeţe, cu aspiraţia sa nelămurită şi necesară, ca evadare dintr-o lume în care nu mai are ce spera.

În fine, o discuţie intr-un context mai larg angajează şi Ion Constantinescu. Din tot ce i se pare autorului că ar fi floare albastră la Novalis, "simbol al perfecţiunii prin Eros, al împlinirii umane absolute, al unităţii contrariilor, al unei existenţe ideale, al unei "noi" naturi şi realităţi chiar etc.", nu desprinde un element fundamental: simbol al Poeziei. Deşi cei doi poeţi sunt asociaţi pe un plan mai larg, lectura articolului duce la impresia că autorul n-a intuit sensul integral al simbolului nici la unul şi nici la celălalt. Reţinem visul ca element de apropiere şi planul metafizic de situare a conştiinţei eroului. Insatisfacţia eroului liric, fie în sfera existenţei ideale, fie în cadrul existenţei concrete, nu duce la "înstrăinarea" sa, aşa cum nu-l duce pe Eminescu la "uciderea" motivului literar al *florii albastre*. Iar lectura romanului lui Novalis nu denotă "acceptarea definitivei rupturi între planul metafizic şi cel concret", ca rezultat al găsirii de către Heinrich a Florii albastre, ci transcenderea acestuia spre o existenţă superioară, poetică, şi împlinirea misiunii sale în lume: vestirea prin cântec a noii vârste de aur. Planul real şi planul ideal fuzionează într-o nouă realitate, mitică, ce nu mai recunoaşte spaţiul şi timpul (a se vedea poemul ***Cununia anotimpurilor*** inserat în roman), iar floarea nu se "distruge", ci se preface intr-un imperiu de poezie şi iubire.

Opiniile de mai sus admit prin urmare existenţa la Eminescu a "florii albastre" ca simbol sau (şi) motiv poetic. Constatarea aceasta naşte un şir de întrebări: denotă acest simbol o aderenţă livrescă a poetului român la marele simbol romantic inaugurat şi celebrat de Novalis şi mai apoi de romantismul german al generaţiilor următoare, o aderenţă la simbolistica romantică a florii, în general, sau Eminescu, care se pare nu s-a pătruns de Novalis, atâta vreme cât nicăieri nu-i consemnează numele, să fi făurit singur şi independent un motiv şi un simbol al "florii albastre"? S-au mai adus în discuţie şi nişte posibile viziuni folclorice pentru inspiraţia eminesciană, ca de asemeni şi o "posibilă" contaminare hugoliană. Există un text al lui Victor Hugo "de certă congruenţă cu poezia lui Eminescu",

Scanned with CamScanner

care face parte din ciclul ***Les Contemplations***, anume ***Un soir que je regardais le ciel***, poem de unsprezece strofe: acelaşi cadru nocturn, asemănător, şi cuplul erotic în care bărbatul contemplă cerul iar femeia încearcă să-l readucă lângă sine, acelaşi final plin de nostalgie. Nu este exclusă ipoteza ca Eminescu să fi cunoscut textul lui Hugo, text care probabil l-a încântat. Tipul feminin diferă total ("iubita lui Eminescu e o floare de codru, a lui Hugo una de seră", afirmă Şt. Cazimir), cum diferă şi profunditatea contemplativă a bărbatului care constată tristeţea lumii.

Evident, poetul român nu credem să fi făurit independent motivul propriu-zis, poate l-a cunoscut din lecturi, poate în străinătate să-i fi fost revelat, din întâmplare sau nu, în mediile germane frecventate. În orice caz, a dat valenţe originale simbolului, l-a eminescianizat şi s-a distanţat de un Novalis, bunăoară, cu care îşi găseşte prea puţine afinităţi pe linia simbolisticii "florii albastre".

Dintr-o asemenea perspectivă, Al. Philippide a reluat discuţia ajungând la concluzia că asemănările dintre cei doi poeţi pot fi transferate pe alte planuri de semnificaţii, propunând spre comparaţie cunoscuta poezie şi romanul ***Heinrich von Ofterdingen***, din care ne oferă o frumoasă tălmăcire a faimosului vis al "florii albastre" din primul capitol. Ne-am însuşit un asemenea punct de vedere şi am căutat să-l ilustrăm prin analize concrete cu intenţia de a trece sub semnul prudenţei ispita apropierilor sau influenţelor, semnalate generos de critica şi istoria literară, mai ales în perioada anilor "60. Că Eminescu l-a citit sau nu pe Novalis, fiind o chestiune incertă, rămâne în cele din urmă exterioară, cu atât mai mult cu cât ***Floarea albastră*** şi în general epitetul albastru comportă înţelesuri diferite, care nu ne îndreptăţesc să vorbim la modul cert de poeţi şi modele.

În fine, amintim studiul avizat al Vioricăi Nişcov care este şi traducătoarea romanului lui Novalis în limba română. Autoarea delimitează cu perspicacitate "trei *momente*" în măsură să reveleze afinităţile dintre cei doi poeţi. Convergenţele ţin de *structurile de suprafaţă*, iar divergenţele de *structurile de adâncime* ale sensului îmbogăţit cu semnificaţii. Apropierile i se par de ordinul *structurii* ("...funcţia simbolului este, la amândoi, cea de mediator al cunoaşterii"), pe când

Scanned with CamScanner

Weltanschauung-ul lor diferă. Consecințele pierderii iubitei diferă și ele: recuperarea sacrificială la Novalis (Mathilde Klingsohr, identificată cu floarea, se înecă într-un râu), luciditatea amară la Eminescu. Și fericirea prin cunoaștere diferă prin modul de realizare. Unul dintre poeți optează pentru *iubire*, celălalt postulează adevărul *trist* al lumii. Însă la amândoi discursul poetic se exprimă sub auspiciul viziunii filosofice.

* * *

Întrunind atributele capodoperei, "una din cele mai perfecte, în delicata lor putere evocatoare, dintre creațiunile liricii eminesciene", cum se exprimase Perpessicius în 1939 în primul volum al ediției sale critice, poezia ***Floare albastră*** a constituit de-a lungul secolului XX obiectul unor continue controverse și căutări, iscate fie de hermeneutica, fie de filologia textului și a deschis, cum ne-am dat seama, un amplu capitol al comparatismului românesc. Tot Perpessicius anticipa travaliul critic din ultimele decenii scriind că poezia "face parte dintre cele mai puțin înțelese din poeziile lui Eminescu, în orice caz poeziile cele mai expuse neînțelegerii, și încă din cauza desăvârșitei lor grații".

În spațiul unui scenariu dramatic saturat de lirism este evocată ca amintire o idilă proiectată într-un trecut aflat în opoziție cu un prezent incert și angoasant în care se situează conștiința eroului liric. Suava chemare la iubire a tinerei fete, cu întreaga ei retorică amoroasă, spre naturala împlinire a impulsului tot atât de natural al iubirii, se adresează unui tânăr pierdut în reverie, detașat de realitatea imediată și situat într-o lume a gândirii care-l face să transcendă timpul și spațiul finite și-l înstrăinează, hamletic, de acțiune. Poetul potențează contrastul între exuberanța erotică a fetei și imobilitatea contemplativ-reflexivă a tânărului ("Ca un stâlp eu stam în lună!"). Gândirea lui își asumă un cosmos întreg, lumile de sus ("stele", "nori" și "ceruri nalte") și lumile de jos ("râuri în soare", "câmpiile Asire", "întunecata mare", "piramidele-nvechite"), departele, sub forma depărtării interioare ca transgresare a spațiului, și aproapele (noțiuni introduse și comentate de Edgar Papu). Amintirea ratării în eros îl face în prezent să contemple lumea din perspectiva unui

Scanned with CamScanner

sceptic sau a unui metafizic de nuanță schopenhaueriană. Prezentul expunerii (în care conștiința eroului stă sub semnul acestui pesimism) face prin urmare posibilă doar amintirea neîmplinitei, ipoteticei idile, și imposibilă transformarea ei acum în realitate. Dacă în trecut nimic nu se interpunea în calea ei, afară doar de non-participarea bărbatului, în prezent există un dat obiectiv, pe care cititorul îl subînțelege poate sau îl ignoră, dar care nu mai permite revenirea. O nouă lectură a poemei, lipsită de orice prejudecăți, întreprinde Roxana Sorescu, remarcând că "Modelul psihologic și retoric al obstacolului se realizează prin două antiteze: trecut – al posibilității oferite, dar refuzate / prezent – al anulării oricărei posibilități; pentru trecut – obstacol real inexistent, dar inhibiție psihică de nedepășit, în prezența iubitei / pentru prezent – obstacol real de netrecut, eliberarea de inhibiție în absența iubitei, instaurarea regretului". Admițând că sensul trebuie căutat în relația discursului fetei cu reacția negativă a bărbatului, constituită din pasivitate, tăcere și incapacitate obiectivă de reeditare a iubirii, același critic punea "sub semnul irealității" antinomiile fundamentale ale poemei: "***Floare albastră*** devine astfel poemul a două imposibilități de a anula, prin iubire, negația fundamentală care întemeiază lumea: când sentimentele celor doi, aflați *in praesentia*, converg, se instalează la bărbat o inhibiție – determinată poate de intensitatea trăirii, dar *poate și de cauze mai adânci* (subl. n.) – inhibiție care împinge prezentul spre un viitor ipotetic; când sentimentele se manifestă *in absentia* iubirea devine elan fără obiect, semn al unei tristeți constitutive a universului". Termenul de inhibiție riscă însă la un moment dat să descalifice explicația intelectuală a non-participării bărbatului demiurg, dacă admitem că există sau că ar putea exista una ("cauze mai adânci"). Încât poate să fie vorba, deocamdată, de o eludare sau de o amânare a iubirii în profitul situării pe prim plan a conștiinței metafizice a eroului liric. Fără să se imunizeze la glasul iubirii, el vrea doar să o deplaseze în timp. Perspectiva iubirii o deschide fata care are aici inițiativa și care, plămadă de puritate și senzualitate, caută să-l atragă spre erosul teluric pe care-l evocă în invitația plină de patos adresată iubitului căruia-i revelă, ca loc al iubirii, o lume edenică. Cadrul cosmic în care e cufundată gândirea bărbatului, pe dimensiunea verticalității, este transgresat de cadrul natural-terestru în care

Scanned with CamScanner

îşi închipuie iubirea fata, pe o dimensiune a orizontalităţii. Elementele care compun visul edenic ("Codrul cu verdeaţă", izvoarele, stânca şi prăpastia ameninţătoare, un "ochi de pădure" etc.) constituie un univers în care iubirea este imaginată ca iubire a începuturilor primordiale, a umanităţii adamice a purităţii originare. Scenariul erotic este construit imaginar, de vreme ce nu se ştie dacă iubirea a fost şi nici dacă ar putea să fie, încât întregul poem stă sub semnul indeciziei între posibil şi non-posibil, real şi ireal. Dispariţia necunoscută a iubitei în final şi perspectiva temporală creată declanşează exclamaţia admirativă ("Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare!"). Identificarea cu floarea albastră presupune înălţarea iubitei la valoarea de simbol. Dimensiunea temporalităţii a permis sau a dus, ca şi la Dante bunăoară, la această generalizare şi s-a constituit simbolul, încât abia acum este posibil să fie exprimat de către cel ce-şi spune "eu" în poem şi pe care l-am identificat cu eroul liric, dublul regret ("Şi te-ai dus, dulce minune / Şi-a murit iubirea noastră") – al fetei, ale cărei contururi individuale s-au estompat, şi al iubirii ca şansă unică ratată de bărbatul care acum are toate motivele să postuleze adevărul trist al lumii.

Nu numai iniţiativa ci şi iniţierea în eros o preia fata ca o opoziţie la starea de contemplativitate a bărbatului, pe care ea o resimte, cum s-a observat, cu un sentiment de rivalitate. Ea vrea să sustragă uitării autenticitatea iubirii. Primejdia cufundării în stele, nori şi ceruri înalte (metaforă eminesciană a gândirii cosmogonice), care explică non-participarea lui la iubirea deschisă de "dulcea minune" din pădure, ea o resimte totodată ca pe o forţă misterioasă şi inaccesibilă, aproape de neînlăturat. Optând pentru "principiul cunoaşterii afective", Eminescu cuprinde lumea "într-un uriaş elan simpatetic" (Edgar Papu), asumându-şi atât erosul uman, imediat şi real, cât şi dimensiunea sa erotomorfă. Ataraxia bărbatului nu are numai explicaţii psiho-inhibitorii, ci poate fi pusă în relaţie cu ultimele două (celebre) versuri din ***Faust II***: "Etern-femininul / Ne-nalţă-n tării", (trad. Lucian Blaga). Mai apropiată de natură şi viaţă, femeia are intuiţia infinitului în finit. Ea deschide perspectiva iubirii şi frumuseţii, a armoniei cu sine şi cu lumea, pe când bărbatul sesizează mai degrabă disonanţele existenţei, caracterul problematic al vieţii. Epocile

Scanned with CamScanner

moderne cărora aparţin cei doi mari poeţi au postulat ideea după care fericirea ca raţiune a existenţei omului îşi găseşte justificare în infinitul înaltei sale aspiraţii. Dacă el prin cunoaştere şi raţiune percepe mai dramatic complexitatea existentului, ea are conştiinţa că-l poate salva, ca o Margaretă ideală, printr-o iubire ideală, de acest tragism existenţial spre care-l poartă reflexia. Gândirea trenează şi devine obstacol în calea fericirii ("mişei pe toţi ne face gândul", exclamase Hamlet). Este aici şi atitudinea sacrificială, anume sacrificarea iubirii pentru adevărul metafizic.

Din întregul complex motivic al Florii albastre se poate întrevedea una din primele ipostazieri eminesciene ale geniului condamnat prin destin la singurătate şi pentru care iubirea nu-şi mai justifică vocaţia consolatoare.

* * *

Încă din timpuria ***De-aş avea*** transpare în opera lui Mihai Eminescu o motivică a florii. Fie de culoarea albului de crin, fie purpurie, floarea se identifică cu nostalgia după o iubită. În ***O călărire în zori*** apar narcise albe, roze, crini (foarte frecvenţi ca termeni de comparaţie în lirica de tinereţe), apoi imaginea văii în flori, "sânul alb de flori", "flori de iasomie", "flori de lumină" etc. Abia odată cu ***Mortua est!***, albastrul pătrunde pentru întâia oară în lirica antumă, devenind o prezenţă constantă şi tulburătoare, un element poetic de aci înainte constituent al metaforei şi comparaţiei eminesciene. Imaginea florilor de crin va ceda treptat locul imaginii florilor de tei care va fi de asemenea constantă la Eminescu, ca şi cea a florilor albastre, apropiate ca sens şi întrebuinţate de Eminescu, ca şi de Novalis şi de toţi poeţii romantici ai florii, în general, şi ai florii albastre, în special, într-un spaţiu poetic de aleasă simţire şi cugetare lirică. Exemple de asemenea spaţii: "depărtări albastre", "albastră depărtare", "înălţimile albastre" etc.

O frecvenţă extraordinară a adjectivului *albastru* se constată mai ales în postume, fie că este vorba de un atribut gingaş al ochilor (în cazul acesta determinantul albastru câştigă un plus de concreteţe), fie de situarea în acelaşi spaţiu poetic nostalgic. *Albastrul* ca epitet sugerează când materialitatea, când imaterialitatea. Eminescu vorbeşte despre "stele albastre", "albastru-ceresc", "boltirea cea albastră", "bolţi albastre", despre

Scanned with CamScanner

cerul "ca un clopot clar albastru", despre "câmpii albastre", "porţi albastre", "noapte-albastră", "unde-albastre", "valu-albastru vagabond", despre "albastru senin aer", dar şi despre "mitele cu-albastru valuri lungi" etc. etc. În proza literară apar metafore ca: "câmpia cea albastră a cerului", "albastrul tăriei", "albastra-i adâncime" (a cerului, n.n.), "reflect albastru". Ochii Cezarei sunt "de-un albastru întuneric" etc. Dionis cugetă asemeni lui Ofterdingen, în faţa acelei misterioase cărţi de astrologie: "Cine ştie dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune în adâncimile sufleteşti, în lumi care se formează aievea aşa cum le doreşti, în spaţii iluminate de un albastru splendid, umed şi curgător". "Adâncimile sufleteşti" sunt adică lumi ale închipuirii şi reveriei, asociate cu acele "spaţii" albastre, eterate. Încă o dată: *albastrul* utilizat în acelaşi spaţiu poetic.

Determinantul *albastru* nu apare în poezia socială şi politică a lui Eminescu, nici în cea propriu-zis filosofică, ci în poezia eroţică, cosmică şi fantastic-mitică, capabil să dea astfel valenţe poetice sentimentului, să nuanţeze şi să sensibilizeze trăirile, să însoţească fluxul emotiv sau să plasticizeze metafora spaţiilor şi artelor. Aşadar *albastrul*, de data aceasta, ca şi în cazul poetului german, se adecvează atmosferei erotice, basmologice şi naturiste a poeziei lui Eminescu.

Cât despre *floare albastră*, – doar când este evocată la singular, şi asta se întâmplă o singură dată în opera eminesciană, în mult discutatul poem, este investită cu valoare de simbol. În rest, Eminescu, utilizând consecvent *pluralul* "flori albastre", se îndepărtează de simbol, chiar dacă acestea apar într-un cadru magic, plin de vrajă şi poezie. În ***Despărţire***, unde iubirea s-a consumat, "floarea veştejită" din părul bălai al iubitei nu poate fi cea în discuţie. Ea nu se poate veşteji pentru că ar fi în contradicţie cu idealul etern pe care-l întruchipează. În ***Egipetul***, alături de "flori" albe, roşii, apar şi "alte-albastre, ochi ce plâng"; în ***Călin (File de poveste)*** apar de două ori cu aceeaşi "valoare ornamentală", o dată în peisajul nocturn vrăjit ("Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet"), iar a doua oară ele dobândesc un plus de concreteţe, servind de podoabă miresei ("Flori albastre are-n păru-i şi o stea în frunte poartă"), imagine ce revine: "Prin păru-i flori albastre, pe frunte-o stea de foc"; iar ursitoarele din ***Miron şi frumoasa fără corp*** "Flori albastre au în plete / Câte-o stea în frunte poartă". În alte poezii: "frunze verzi şi flori albastre"; în glastre cresc "ici roze negre, colo flori albastre"; "pliveşte flori albastre şi fire de pelin"(***Codru şi***

Scanned with CamScanner

salon). Ajungând la casa Mumei pădurilor, Făt-Frumos zăreşte o grădină de flori: "Florile erau în straturi verzi şi luminau albastre, roşie-închise şi albe, iar printre ele roiau fluturi uşori, ca sclipitoare stele de aur". Iar mai târziu, în semn de iubire, pe fruntea "netedă şi albă" a fetei Mumei pădurilor, "Făt-Frumos presură câteva flori albastre". Florile care împodobesc capul bărbatului, în ipostaza de demiurg creator din Sărmanul Dionis ("El îşi rezima fruntea încununată cu flori albastre de genunchiul ei, iar pe umărul ei cânta o pasăre măiastră"), nu au nici ele o funcţie magică sau simbolică. Doar o postumă de pe la 1874, ***Aducând cântări mulţime***, mai aminteşte, poate, de nostalgica floare, dar transcrisă tot cu pluralul: "De vor trece într-o viaţă / Doruri multe-ndefinite: / Or privi sub flori albastre / Aste pagine citite..."

Fiind simple podoabe, de extracţie folclorică sau nu, utilizate la plural, florile albastre din exemplele invocate nu ne îngăduie să le conferim valori simbolice. Nici în unica şi izolata ***Floare albastră*** sensul simbolului nu transpare suficient de clar, cel puţin în comparaţie cu sensurile sale la un Novalis.

Dosarul Florii albastre ***rămâne însă deschis.***

Dincolo de acest motiv-simbol, atât de controversat, se pot semnala înrudiri cu poetul german Novalis pe alte coordonate din perspectiva poeticii moderne: corelativele tipologic-romantice viaţă / vis, vis / viaţă ("Die Welt wird Traum, der traum wird Welt", la Novalis; lui Dionis "lucruri mistice, subtilităţi metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet – e minune oare că pentru el visul era o viaţă şi viaţa vis?"). Alte posibile sugestii de stabilire de afinităţi revelatorii: sensul voiajului iniţiatic, oniricul, cunoaşterea ca autocunoaştere, sondarea interiorităţii ca premisă a creativităţii, punerea în relaţia a metaforei poeziei din ***Epigonii*** şi din alte poeme eminesciene de caracter programatic cu definiţia poeziei romantice din scrierile unor F. Schlegel, Novalis ş.a. Cât priveşte viziunea romantică asupra morţii, se constată că la poetul german moartea-voluptate determină resurecţia în spirit (***Imnurile către Noapte***), regăsirea adevăratei patrii, este principiu genetic, pe când la Eminescu, izbăvire sau neant, principiu thanatic. La Novalis experienţa tragică a iubirii, consumată în moarte, se redimensionează prin confesiune. Exuberanţei dionisiace a morţii la Novalis, Eminescu îi opune atitudinea apollinică dureroasă.

Scanned with CamScanner

Ipostaze ale mitului Ondinei

Derivat din vocaţia romantică a elementarului, mitul Ondinei îşi trage originile dintr-o lucrare a lui Paracelsus referitoare la existenţa în natură a unui întreg sistem al spiritelor. Nimic nu este neanimat în lumea fenomenală; în apă, în foc, în aer, în pământ (cele patru elemente) vieţuiesc creaturi reunite printr-o vie simpatie în marele ansamblu. Prin unirea cu unul din lumea umană, spiritele apelor, Undinele, dobândesc un suflet şi devin fiinţe omeneşti. Pentru a da temei afirmaţiilor sale, Paracelsus inserează povestirea lui Stauffenberg, foarte răspândită în evul mediu, care la rândul ei trimite la legenda franceză a Meluzinei, cunoscută îndeosebi după apariţia romanului lui Jean d'Arras, regăsită de Tieck şi Arnim.

Concepţia cu privire la aceste Elementargeister o întâlnim şi în secolul al XVIII-lea (Wieland, Herder, Goethe, Zacharia etc.), dar mai ales la începutul celui următor, la romanticul Fouqué. Mai amintim numele unor Andersen sau Gautier, al lui Giraudoux, de asemeni versiunea slavă a mitului la Puşkin (***Rusalka***), la Gogol, Lermontov, Mickiewicz, în muzica lui Dargomîjski etc.

Ca temă de meditaţie literară şi muzicală, ea reflectă implicit principiul sincronismului în romantism, al "sinonimiei" artelor, reclamată de un Novalis, al cărei principal moştenitor va fi Richard Wagner.

Trăsătura fundamentală o constituie legătura de dragoste dintre spirit şi om, dintre o fiinţă umană adică şi o alta elementară. Varianta germanică accentuează problematica sufletului, în posesia căruia elementul poate intra prin iubirea cu o fiinţă pământeană. Dar preţul sufletului este suferinţa, aşa încât antagonismul uman-elementar va fi o constantă a mitului.

Sunt poate temeiuri suficiente ca Eminescu să fi fost obsedat în faza debutului poetic de farmecul particular al mitului. Printre postumele primelor începuturi şi semnificativă din mai multe privinţe este poema ***Ondina***. Istoria literară nu i-a acordat prea mare interes, desigur, din cauza imperfecţiunilor, al caracterului ei inform şi nebulos, păstrat în toate cele trei versiuni. Este, credem, timpul de a încerca totuşi o descifrare, o situare a ei în contextul operei poetului şi o raportare la istoria motivului. Foarte timpuriu el se sensibilizează în faţa unor teme, de extracţie romantică îndeosebi, şi de largă circulaţie, cum tot atât de timpuriu se observă şi

Scanned with CamScanner

acel proces de eminescianizare a lor, prin care se încarcă cu sensuri noi, semn al unei mari voinţe de creaţie şi originalitate autentică.

Avatarurile poemei pot fi urmărite în ediţia Perpessicius, vol. I, IV şi V. succinta comparare a celor trei versiuni distincte ni se pare metodologic revelatoare. Prima, ***Serata*** (sau ***Ondina I***, cum a desemnat-o Perpessicius), datată oct. 1866 şi transcrisă în anul următor, debutează vag cu momentul înnoptării. Ca, apoi, imaginile să se anime prin apariţia truverului cu mandolină care-şi îndeamnă calul spre bătrânul castel situat pe un munte şi care acum este însufleţit de cântece. Lumini, "cântări sublime de bard", apoi dansatoarele-fecioare, întregul plutind în irealul pe care poetul se pricepe să-l creeze ca atmosferă, ca "magie aurie". Goana călăreţului este alternată de scenele din sala de sărbătoare unde "Sboară danţândele fiinţe albe" (obsesia albului, ca la Fouqué), cântă la lire "Triste şi palide ca o nălucă", apoi la citere evocând imagini apuse de mit. Ele intonează cântecul-basm despre Lin-împărat care umbla să-şi caute iubita prin munţi silhui. Acestuia îi urmează cântecul barzilor despre Ondina şi aici rezidă esenţialul. Mai întâi sumare detalii de portret fizic, regăsite şi în variante următoare: "ochi de dulce lumină", "bucle ce-nvăluie-n aur, / Tezaur", după care poetul fixează prin câteva versuri identitatea morală şi mundan-extramundană a Ondinei: "Idee / Pierdută-ntr-o palidă fee / Din planul Genezei ce-aleargă / Ne-ntreagă". Ea este adică o idee de femeie, o nostalgie, o zână desprinsă din geneză, dar imperfectă şi ca zână şi ca femeie. Astfel este admirabil definită natura Ondinei, nici pe deplin elementală, nici pe deplin umană, oscilând între două regnuri prin natura ei particulară, inferioară şi totodată superioară umanului. Lipsa puterii definitive de adaptare generează tragicul. Dacă până aici există palide reminiscenţe din mitul germanic, identificarea ei în continuare cu poezia este o idee profund eminesciană. Ea este în stare să învie "piatra de care râd timpii", să anime "tot ce mai e-n nesimţire / În fine", ca prin cântecul orfic nemaiauzit să tresalte munţii. Metafora orfismului romantic, derivat din estetica geniului, se va reîntâlni în ***Luceafărul***. Demiurgul îi va oferi lui Hyperion, drept compensaţie a imposibilităţii sale obiective de a-l dezlega de nemurire, condiţia artei, singura compatibilă cu natura sa superior-contemplativ-creatoare. Aşadar, în viziunea poetului, Ondina devine o

Scanned with CamScanner

întruchipare a cântecului orfic. Conţinutul cântecului diferă fundamental în cele trei versiuni. În prima ar vrea să renunţe la condiţia de "zee", preferând-o pe cea "de femee / care cântă-n dor nebun". Acum e însetată de iubirea definită prin atributul eternităţii. Poezia poartă evident însemnul vârstei la care a fost compusă, a sufletului eminescian juvenil palpitând de ritmul erosului romantic. În versiunea următoare, ***Ondina (fantasie)*** (=Ondina II), datată tot oct. 1866, transcrisă în 1869, cântecul, mult mai întins, cunoscut şi sub numele de *Cântecul Cassandrei*, nu mai este chemarea la iubire, ci plângerea elegiacă a destinului ei de moartă "care trece-n infinit". Iar în versiunea a III-a, ***Eco***, total refăcută, datând din 1872, cântecul fetei care de data aceasta nu mai poartă numele Ondina se deosebeşte la rândul său de celelalte şi este cunoscut în general sub numele de *Cântecul Furtunii* ("Furtuna, copila de crai").

În ansamblul ei, versiunea a II-a aduce un plus de claritate prin unele modificări lexicale, de ortografie şi de punctuaţie. Cea de a III-a a urmat la rândul ei un proces de prefacere materializat în alte trei versiuni: ***Ecoul din fereastră, Eco (I)*** şi ***Eco*** (vezi vol. V ed. Perpessicius). Evoluează până la un punct ca şi cele anterioare, pe care însă le depăşeşte estetic şi prin anumite schimbări, ajustări, renunţându-se la unele elemente, apărând altele noi, strofe în plus, retuşuri etc. Interesul poetului pentru mitul în discuţie se consumase. Versiunea a III-a dă senzaţia în final (după cântecul cavalerului) de timp mitic, de povestire desfăşurată între fantezie şi vis, ca rezultat al unui joc poetic graţios şi al ironiei romantice.

Integrat operei eminesciene de tinereţe, mitul a fost supus unei metamorfoze, foarte personale, protagonista fiind identificată o dată cu geniul cântecului, interferând astfel cu mitul orfic, fiind altădată surprinsă ca elementaritate naturală în planul erotic subacvatic, dar prin nici una dintre ipostaze nemaiamintind decât vag de motivul european de descendenţă germanică sau slavă. Dacă Asachi în ***Sirena lacului*** n-a depăşit traducerea (autohtonizată) a baladei lui Mickiewicz, Eminescu s-a înălţat la o creaţie autentică, îndepărtându-se de orice surse sau influenţe. Abia cu ***Lostriţa*** lui V. Voiculescu asistăm la o resurecţie a mitului de astă dată în spaţiul fabulosului folcloric. Ea este în acelaşi timp un exerciţiu pregătitor pentru marile creaţii de mai târziu, configurându-se, cum remarcase Caracostea încă, în aria largă de inspiraţie a ***Luceafărului***.

Scanned with CamScanner

Manfred *şi* Mureşanu. *Dependenţă şi independenţă de* Faust

Confruntările internaţionale de literatură comparată au subliniat în ultimele decenii importanţa cercetărilor comparatiste complexe. S-a constatat că studiul influenţelor este insuficient pentru urmărirea şi înţelegerea procesului literar şi de aceea se impune cu precădere studiul analogiilor "tipologico-istorice". O literatură naţională asimilează numeroase cuceriri ale literaturilor străine, însă acest fenomen nu se produce la întâmplare, ci în baza unor necesităţi interne şi unor aspiraţii proprii literaturii receptoare. Un scriitor poate primi oricând un "stimul" din partea unui alt scriitor pe care-l admiră sau, mai mult, descoperă sentimentul de înrudire profundă sau de intimitate particulară pe care-l are cu un alt scriitor, poate chiar cu unul care nu mai este în viaţă. Acest sentiment îl poate dobândi brusc sau printr-o îndelungă frecventare, determinând, desigur, o criză în travaliul său creator. Principial, literatura comparată nu face deosebire de valoare între factorul activ şi cel pasiv al raportului de influenţă. Intervine şi factorul psihologic, în sensul în care emiţătorul nu se comportă ca atare, nu conştientizează producerea influenţei, iar receptorul nu este întotdeauna conştient de dependenţa sa. Funcţia reală a influenţei este *funcţia creatoare*. Prin acţiunea unei influenţe reale, un scriitor poate fi trezit la viaţă proprie, potenţialitatea sa devine creativitate. Influenţa nu se produce decât atunci când s-au maturizat condiţiile de receptare care se îndreaptă de la sine parcă spre factorul emiţător. De aceea nu este suficientă simpla lectură contaminatoare, determinant fiind, de cele mai multe ori, climatul spiritual şi social. Acesta şi explică aspectele specifice, proprii ale receptării autohtone a influenţei străine şi pune totodată în evidenţă importanţa condiţiilor interne, a tradiţiilor naţionale, atunci când sunt adoptate elemente străine.

În cazul studiilor de analogie şi paralelisme, cum este cel de faţă, nu este vorba de influenţe în sens propriu, ci mai mult de afinităţi. Afinităţile şi influenţele în literatura comparată se întâmplă uneori să coexiste, să se confunde chiar sau să se contamineze, pentru că în ambele cazuri accentul cade pe receptor şi nu pe emiţător. Afinitatea poate fi constatată, influenţa

Scanned with CamScanner

trebuie dovedită. Atunci când cercetarea depăşeşte nivelul raporturilor demonstrabile, care presupun contacte directe şi chiar indirecte, ea pătrunde în domeniul paralelismelor şi similarităţilor care nu mai comportă explicaţii cauzale. Afinităţile sunt un ansamblu de "asemănări în stil, structură, stare de spirit sau idee între două opere între care nu există altă legătură necesară", afirma A.O. Aldridge. Baza sesizării şi revelării unor astfel de asemănări o constituie analiza textului literar care, de fapt, constată similitudini sau afinităţi între scriitori şi opere. "Şi numai în momentul în care începem să citim, transpuse în simbol şi în metaforă, acele elemente ale sensibilităţii artistului pe care psihologii cel mai puţin înclinaţi spre exagerări, spre exclusivisme, ne-au învăţat să le citim, numai după ce am meditat îndeajuns asupra forţei de expresie a ideilor lui, după ce i-am reconstituit trăsăturile personalităţii, am cules din cercetarea biografică, sociologică, filosofică faptele ce indică diverse corelaţii operând la diferite niveluri ale coordonatelor, avem suficiente elemente să pătrundem în domeniul influenţei, al circulaţiei imaginii".

Tendinţa mai nouă este de a substitui termenului perimat de influenţă, ce ţine de un pozitivism desuet, noţiunea de *circulaţie a imaginii* (Dan Grigorescu îi consacră un capitol special). Din perspectiva acesteia se poate obţine o altă viziune asupra surselor, asemănărilor, cauzalităţilor. Asemănările se stabilesc în funcţie de un sistem de norme, de tradiţia şi dezvoltarea literară. Astăzi este adesea invocată noţiunea de *model* în locul celei de influenţă. În anumite cazuri, există un model unic (să zicem ***Faust*** de Goethe), dar cel mai adesea nu, şi atunci vorbim de modele (influenţe) principale şi secundare care acţionează asupra scriitorului receptor.

Artistul se înscrie nu numai într-o tradiţie culturală, ci şi într-o anume *tipologie* artistică. Comparaţia se face din perspectiva acestei tipologii care, deci, exclude hazardul, alăturările întâmplătoare şi nejustificabile. Referinţele numeroase care se fac în cazul lui Eminescu parvin dintr-o anume arie tipologică, romantică, în general şi caracteristică îndeosebi romantismului german, în special.

Aşadar, tripticul poematic faustian în discuţie se poate panorama din perspectiva afinităţilor şi paralelismelor, independenţei şi originalităţii.

Scanned with CamScanner

În studiul de față, ne vom opri la o etapă din lunga călătorie a scriitorului englez în România, momentul Eminescu, selectând doar un aspect care ni se pare revelator, paralelismul *Manfred – Mureşanu*, tipuri de poeme romantice faustiene, apropiate dar mai ales delimitate de capodopera lui Goethe. Vom vorbi deci nu de izvor sau influenţă literară, ci de o analogie sau de un paralelism, aşa cum l-a definit Tudor Vianu, "similitudine a unei situaţii literare cu o alta aparţinând unei literaturi străine şi care se explică nu întotdeauna printr-un izvor literar, dar în tot cazul prin analogia condiţiilor sociale, intelectuale şi morale care au generat-o . Cu alte cuvinte, un paralelism marchează, între două situaţii literare, o afinitate mai profundă decât cea care decurge din existenţa unui izvor".

Eminescologia a semnalat de mult aspecte plurale ale unei apropieri posibile între ***Manfred*** şi ***Mureşanu***. Petre Grimm în ***Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză (Studiu de literatură comparată)*** porneşte de la constatarea, întemeiată parţial, că la Junimea romantismul, cu toată afecţiunea unora, nu intra în sfera de preocupări a edecilor vestitului cerc. "Ne-am fi putut aştepta, în special de la Eminescu, notează Grimm, la oareşicare simpatie pentru Byron, având în vedere felul lui de a gândi, înrudit până la un punct cu acesta". Explicaţia o găseşte în formaţia germană a poetului nostru, iar Byron influenţase puţin această literatură faţă de cea franceză.

Totuşi, nu pare lipsit de interes faptul că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când afluxul de tălmăciri din poetul englez scade în comparaţie cu elanul heliadist anterior, un timp doar "Convorbirile"şi "Literatorul" publică poeme byroniene. Ştefan G. Vîrgolici, Nicolae Xenopol, chiar Titu Maiorescu traduc fie după intermediarul francez al lui Benjamin Laroche, superior celui al lui Amédée L. Pichot şi Eugène de Salle, fie prin filieră germană. Însă astfel de traduceri mediocre, alese la întâmplare, nu i-au atras atenţia lui Eminescu. Nu sunt decât ecouri întârziate, pentru că în epoca junimiştilor Byron devenise un oaspete indezirabil, ca şi alţi romantici. Voga sa continentală se stinsese, preocupările byroniste scăzuseră treptat. În Franţa, Barbey d'Aurevilly încheia o pleiadă de susţinători fideli.

Scanned with CamScanner

În 1925, la editura "Cultura Națională" apărea în volum excelenta traducere a lui *Cain* de Petre Grimm. În prefața volumului ***Byron și byronismul***, profesorul făcea remarca, ocupându-se în treacăt de soarta lui Byron în România, că Eminescu în fragmentul dramatic ***Mureșanu*** fusese influențat de ***Manfred***.

În sensul acesta atrăgea atenția și D. Caracostea în cursul ***Opera lui Mihail Eminescu***, ținut la Universitatea din București în anul școlar 1931/1932. ***Mureșanu, Împărat și proletar***, mai puțin ***Gemenii*** întreprind o aspră critică "a valorilor morale", căreia i se adaugă "duhul de răzvrătire a eroilor", ceea ce denotă "un viu contact cu Byron la această dată". Stabilirea afinităților sporește: "Prin larga viziune cosmică, prin duhul de răzvrătire contra a tot ce e convențional și prin reabilitarea prometeiană a marelui răzvrătit – nu mai încape îndoială: rădăcinat în situația vremii și în simțirea românească, Mureșanu, titanul care scutură lanțurile (Caracostea are în vedere prima versiune din anul 1869) este, până aici, un erou byronian. După cum eroii lui Byron se revoltă contra valorilor curente, contra tiraniilor nedrepte, contra destinului orb, sfidând lumile și pe Dumnezeu, tot astfel acest Manfred și Cain al simțirilor naționale – Mureșanu. Până aici tabloul dramatic vădește influența de netăgăduit a lui Byron", afirmă categoric Caracostea.

După sugestia lui E. Turdeanu, ***Mureșanu*** este "scrierea cea mai impregnată de influența lui Byron", "mai mult decât oriunde, aici se simte clocotul lecturilor proaspete din Byron". Constată identitatea cadrului romantic de desfășurare a ambelor poeme, meditația, revolta, invocarea lui Lucifer, perspectiva cosmică, afinitatea tematică, similitudinea unor imagini etc., inserând în fugă toate aceste aspecte, spre a se stabili în zona corespondențelor dintre ***Gemenii*** și motivul din ***Oscar of Alva***.

În cursul litografiat din 1948, ***Poezia lui Mihai Eminescu***, D. Popovici invitase la un extins program de preocupări privind relația Eminescu – Byron. Dezbătea organizarea titanismului eminescian proiectată în plan uman, mitologic și la interferența umanului cu mitologicul. În această ultimă categorie titaniană se înscrie ***Mureșanu***. Comentând poemul, consideră oportun "prilejul unei apropieri în amănunt de ***Manfred*** al lui Byron".

Scanned with CamScanner

Studiile din anul 1964 consacrate lui Eminescu, capitale prin perspectiva şi optica superioară, au semnalat din nou posibilitatea acestei apropieri. După Vladimir Streinu, ***Mureşanu*** ar fi "ipostaza autohtonă a lui Manfred trecut prin Faust şi pe lângă Lohengrin".

Structura de poem dramatic faustian a lui *Mureşanu* au mai comentat-o sau menţionat-o ca atare şi: D. Murăraşu, Ioana Em. Petrescu, I. Verzea, Şt. Avădanei, E. Tacciu, M. Vornicu, I. Roman, V. Voia ş.a.

Despre tema faustică la Byron şi raporturile poetului englez cu Goethe s-a vorbit adesea. Nietzsche bunăoară a văzut în ***Manfred*** materializarea ideii de supraom, situând opera ***Dincolo de bine şi de rău***: "Manfred este mai mare decât Faust al lui Goethe prin faptul că îşi stabileşte un cod moral dincolo de standardele moştenite de bine şi de rău".

Alta este opinia lui Nicolae Iorga: "Fără Faust-ul lui Goethe, Manfred n-ar fi răsărit, aşa de incapabil de a trăi, în mintea tânărului englez, iar în filosofia lui asupra mărginirii dureroase a fiinţei omeneşti a trecut marele suflu al lui Shakespeare, cu care samănă de câte ori, cu sau fără conştiinţă-l imită".

În fine, Lucian Blaga explica în termeni fără echivoc celebra relaţie literară, gen de "influenţă catalitică", din perspectiva studiului său consacrat demonicului: "În opera lui Byron se găsesc influenţe goetheene, chiar mărturisite, dar deosebirea de temperament şi de structură lăuntrică, între cei doi, e aşa de mare că simpatia lor nu se poate explica nici prin influenţe şi nici prin afinitate sufletească. Atracţia aceasta se lămureşte mai curând prin împrejurarea că Goethe a văzut întruchipându-se în Byron, mai presus de orice convenţie şi lege: ***demonicul***, acea putere magică şi rară care străbate, ca linii de forţă vrăjitorească, spaţiul înconjurător". Byron ar fi, afirmă Blaga, interpretându-l pe Goethe, materializarea demonicului identificat cu "puterea ocultă, capricioasă, a creaţiei, a aventurii şi a faptei". Fascinaţia demoniei poetului englez, cum se vede, l-a atins şi pe Goethe care transformă existenţa lui Byron în mit şi inventă simbolul pentru fulminantul său destin în personajul tragic Euphorion din ***Faust II*** care "în grabnica sa trecere prin cea mai mare operă poetică a timpurilor moderne, cântă, saltă şi se prăbuşeşte din tragic răsfăţ".

Scanned with CamScanner

Asemeni eroului lui Goethe, cunoaşterea îi inspiră lui Manfred, ca obiect de dezbatere în monologul său nocturn, acelaşi sentiment de nemulţumire şi pesimism. Ştiinţa, filosofia nu satisfac întrucât dau răspunsuri evazive la întrebările capitale. Energia spiritului care îl înstrăinează de uman transformă personajul romantic titanesc în geniul romantic superior în izolarea sa. Înstrăinarea este fie rezultatul inadaptării, ceea ce implică atitudinea protestatară şi demonul polemic, fie consecinţa superiorităţii şi conştiinţei morale. Forţa titanică a dobândit-o pe cale speculativă, ca rezultat al efortului propriu de cunoaştere. Dezvoltarea dramatică se grefează în cazul lui Manfred pe un puternic conflict sufletesc, generat de aberaţia sa sentimentală, încât revolta acestui "Prometeu manqué" constituie doar aparent trauma fundamentală, de vreme ce Byron închide în ea o semnificaţie strict personală. Aceeaşi tentaţie a sinuciderii izvorâtă, ca şi în cazul lui Faust, din scepticism gnoseologic (imposibilitatea identificării cu infinitul), aceeaşi practică a magiei şi acţiune de exorcizare şi aceeaşi conştiinţă lucidă. Manfred se pierde în propriile fantome hamletizând asupra misterului existenţial, al timpului şi al morţii.

Un punct crucial al dramei îl marchează scena a IV-a actul II în care duhurile aduc osanale spiritului răului, Ahriman. Poate să fie o reminiscenţă din Noaptea romantică a Valpurgiei (***Faust I***). De pe tărâmul morţii se desprinde fantoma Astarteei, de la care Manfred speră să dobândească iertarea, aşa cum, pe Brocken, Margareta i se arăta lui Faust ca un viu reproş. Şi, în fine, misterul morţii se revelă ca remediu al indelebilei uitări. În final, Abatele se luptă cu Diavolul pentru dreptul de proprietate asupra sufletului lui Manfred, moment pe care pare să nu-l fi uitat de data asta Goethe în *Faust II*. Puterea pe care o deţine n-a obţinut-o prin tranzacţia cu diavolul, ca eroul omonim al lui Goethe, ci "Prin veghe-ndelungată şi răbdare, / Prin cunoştinţe multe şi-ndrăzneală / Şi prin căinţă, prin tăria minţii", consecinţă prin urmare a unui efort titanic de cunoaştere.

Dacă eroii trufaşi ai lui Byron, din poemele epice, afirmă un ideal constructiv şi devin campioni ai luptei pentru libertate, Manfred, spirit speculativ şi nihilist, nu are idealuri. Protagoniştii poemelor cad victime ale angajării în viaţa înţeleasă ca principiu activ, pe când Manfred este

Scanned with CamScanner

victima intrinsecă a fantasticului lăuntric. Naufragiul individualismului devitalizat şi ataraxic este consecinţa izolării romantice de oameni, sporită de conştiinţa zădărniciei lucrurilor (răul secolului). Viaţa redusă la eul propriu nu se justifică, refugiul în sine este moartea. Personajul byronian "reprezintă simbolul *individualităţii* romantice mai curând decât pe acela al întregii umanităţi. Reactualizându-l pe Faust prin Manfred, romanticii noştri au văzut în acesta mai cu seamă arhetipul spiritului superior, impus la noi definitiv după 1843, anul traducerii poemului englez de către C.A. Rosetti".

Ce ar fi faustic aici? Decretarea vanităţii ştiinţei şi filosofiei, evocarea spiritelor, nostalgia infinitului şi remuşcarea, pe de o parte, anunţarea morţii, invocarea patetică a iubitei, damnarea sau salvarea eroului, pe de alta. Dar, în primul rând, atmosfera reflexiv – problematică a întregului, tendinţa lui Byron de a scrie o dramă de idei în spirit pur romantic. Şi, tocmai de aceea, neputând să se obiectiveze, ea se consumă în zbaterea sterilă a unui individ care a pierdut centrul de greutate.

În literatura română, fenomenul faustic nu şi-a găsit până la Eminescu ilustrări demne de atenţie, deşi interesul pentru spiritualitatea germană se sesizează încă în zorii culturii române moderne. Nici încercările de traducere, nici reflexele, rare, din unele poeme, nu constituie cadrul necesar cristalizării unei tradiţii a temei în varianta ei românească. Interesul pentru Faust nu ţine atât de idealurile epocii pre şi postpaşoptiste, ci se explică în funcţie de dezvoltarea noastră spirituală şi lingvistică, deoarece un autentic travaliu de translaţie a capodoperei lui Goethe se sesizează numai într-o perioadă relativ târzie.

La 1862, Titu Maiorescu respingea traducerea lui Pogor şi Skelitti din *Faust*-ul lui Goethe, afirmând că în faţa acesteia s-a simţit stăpânit "de o mânie divină". "Pe deasupra, continuă Maiorescu, individul [V. Pogor] mă sileşte să traduc eu însumi şi să asud eu astfel şase luni din viaţa mea într-o treabă ingrată. Conştiinţa mea ar plesni mai curând decât să se strecoare o asemenea traducere a lui Faust". Exigenţa maioresciană marchează intrarea într-o altă fază a acestei activităţi de translaţie, superioară etapei paşoptiste. Criticul ţinea într-o înaltă stimă opera goetheană despre care exprima în scrisoarea de la Berlin din 7 sept.

Scanned with CamScanner

1860 adresată lui Rosetti, aflat la Paris, judecată reprodusă și în lucrarea *Considerații filosofice pe înțelesul tuturor* (1861), o opinie profundă, cea dintâi la noi, referitoare la capodopera poetului german: "*Faust* este cea mai grandioasă tragedie a omenirii și exercită mereu asupra noastră o acțiune magică tocmai pentru că întruchipează fericirea și năpasta, măreția și înjosirea noastră: perpetua și zadarnica noastră căutare. Ca și noi, Faust caută și tot caută, iar când a găsit, își dă și sfârșitul; dar ceea ce a găsit nu este decât necesitatea căutării fără răgaz..." Maiorescu interpretează faustismul în spiritul romantic al secolului al XIX-lea, ca efort perpetuu de căutare, chintesență a umanului sau reprezentare integrală a acestuia, ca pesimism gnoseologic.

Elaborarea poemului dramatic *Mureșanu*, din care au rezultat trei variante, precum și dispoziția sufletească, Eminescu le-a menționat în două scrisori către Iacob Negruzzi și într-o adnotare pe marginea manuscrisului: "De drama mea n-are să fie nimica, nota el în scrisoarea din 6 II 1871, pentru că nu știu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi poate mai mult pentru epos, dar atuncea aș prinde [sic] vioiciunea scenelor și a caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie nimic din ea; simț cum se desprinde întregul ei în părți constitutive, din care fiecare își pretinde independența sa. De ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui *Faust*, dar nu totuși". Drama la care poetul face aluzie pare să fie mai degrabă *Mira*, probabil tot tip de dramă faustiană, datând de pe la 1868-1869, și nu *Mureșanu*, căruia pentru prima versiune i s-a descoperit o posibilă sursă autohtonă. La această dată, cum se vede, Goethe îi servește tânărului poet de model cu *Faust*, așa cum de altfel poetul german a rămas prin întreaga sa operă, pentru Eminescu ca și pentru mentorul junimist, sursă de necontenite întoarceri. Critica a semnalat cu generozitate contactul timpuriu și fecund al poetului cu creația goetheană, reminiscențe goetheene, în speță faustiene, fiind risipite în spațiile operei.

Similitudinea într-un plan paralel de geniu cu autorul lui Manfred, marcând două etape extreme ale romantismului european, a devenit după studiile amintite și îndeosebi după eminescologia lui D. Popovici, domeniu constant de referință pentru definirea titanismului în componentele sale

Scanned with CamScanner

fundamentale: revoltă, demonism, umanitate faustică etc. Indiscutabil, Eminescu avea o cunoaştere certă, probabil prin filieră germană sau / şi franceză, dacă nu şi prin traducerile lui Heliade şi C.A. Rosetti din Byron, a romanticilor englezi. O însemnare din anii studenţiei, o notă de curs, desigur, întâlnită în manuscrisul 2276 II, sună astfel: "Fiinţa optimistă şi nepăsătoare a lui Byron. Felul de a fi al lui Byron este mai eficient pentru contemporani – dar un poet ca Shelley, cu idealurile sale pozitive de viitor este altfel. Liber de orice aparenţă de frivolitate". Operei lui Byron *Don Juan* îi acordă o înaltă preţuire: "epopeea secolului al XIX-lea. Unde să iasă la iveală marile motive, unde să-şi găsească o formă, dacă nu în aceasta. Mie îmi lipseşte un erou – stranie greşeală. *Don Juan*. Asedierea Ismailului. Pesimism general uman". Opera byroniană este receptată sub semnul pesimismului, poate şi sub influenţa cursului lui Dühring audiat la Berlin, *Despre optimismul şi pesimismul filosofic şi politic*, notă dominantă de altfel şi în cele trei versiuni ale poemului dramatic *Andrei Mureşanu*. În perioada berlineză, poetul era martorul euforiei faustice hibride din Germania de după 1870, pe care probabil nu o accepta, ca şi contemporanul său Nietzsche. "Byron îndeobşte ieşea în cale în felurite traduceri şi fragmentar chiar în autori clasici (Goethe, Heine)", afirma G. Călinescu, amintind că în ms. 2291, f. 43 se face o aluzie directă: "über Byrons Manfred". La cursul lui Eduard Zeller de *Istorie generală a filosofiei* ţinut tot la Universitatea din Berlin, Eminescu nota din nou despre *Byron şi Goethe*: "Byron. Înlăturarea superstiţiunii. Trebuie poetul să fie servitorul credinţelor populare? Goethe (: *Faust* – P. II)". Grigore Alexandrescu este evocat în *Epigonii* în spirit byronian ("Şi ca Byron treaz de vântul cel sălbatic al durerii"), iar în *Pustnicul* este vorba de ironia lui Byron ("Ironiei lui Byron, eu să-i simt pulsul"). După opinia lui G. Călinescu, "patrioţii lui Eminescu sunt toţi faustieni şi byronieni, munciţi de gânduri mari şi îndoieli", printre aceştia impunându-se îndeosebi protagonistul poemului în discuţie.

Tabloul dramatic din 1869, *Mureşianu*, se organizează polemic, angajând disputa între poetul vizionar şi Anul 1848, spirit malefic şi obscur simbol eminescian, corespondent, poate, acelui Erdgeist al lui Goethe. Din această dezbatere se nasc accente de titanism, însoţite de ideea

Scanned with CamScanner

rolului messianic al poeziei. Obiectul disputei şi al meditaţiei nocturne este destinul neamului românesc în care eroul se arată mereu încrezător. După o scenă întunecată, evanescentă, inundă lumina, ca la începutul lui *Faust II*, simbol al forţelor vitale ale naturii renăscătoare, iar Elfilor le corespund Silfii de lumină. Alegorismul goethean, după remarca lui Ion Roman, l-a fascinat pe Eminescu la începuturile sale îndeosebi, ca de altfel şi pe Samson Bodnărescu, autor şi el al unui poem faustian *Ahasverus în veacul nostru*. "Profet al luminei", "geniu" inspirat, încununat cu lauri, el compune *Deşteaptă-te, Române*. Dincolo de poetul profet al neamului şi al omenirii, Mureşanu se zbate în năzuinţe cosmice. Clamându-şi energia lăuntrică în gesturi de revoltă şi negaţie, el aspiră totodată la împlinire, cu acel dor romantic de ilimitare. Este un titan reverberat mereu în autohton, deşi acesta îi apare de multe ori neîncăpător. Atunci devine trufaş, ca eroii byronieni, şi tot ca aceştia se consideră deopotrivă divinităţii:

"Eu stelele le spulber ca frunze-ngălbenite,
Eu împlu răsuflarea vulcanului măreţ,
Înmormântez sisteme în spaţii nesfârşite,
Eu munţii îi cutremur şi mările le-ngheţ,
Astup cu a pustiei nisipuri mări cumplite
Şi-ngrop ţări înflorite sub oceanul creţ –
Desmint secol de secol, sdrobesc eră de eră
Fac din a vieţii faptă lucire efemeră".

În întregul lui poemul ia aliura unui admirabil spectacol de operă. Rar alţi romantici au exprimat, ca Byron şi Eminescu, cu atâta vigoare energia răzvrătirii, afirmarea puterii demiurgice, îmbrăţişarea universului în elanul titanic, demonica pornire spre extincţie şi gestul destructiv, estompate în finalul construit foarte poetic şi prelungit în imaginar.

Versiunea intermediară monologică din 1871, *Andrei Mureşanu*, Tablou dramatic într-un act, tinde să convertească meditaţia patriotică într-o dezbatere social-filosofică mai amplă, sub emblema răului în istorie, "sâmburele lumii" şi principiul ei imanent. Pentru înflăcăratul patriot, destinul neamului se decantează după legea timpului inexorabil, în funcţie de principiile cauzalităţii şi legităţii în istorie. Nu este vorba de a fi construită

Scanned with CamScanner

meditaţia nocturnă în sensul Goethe – Byron, ci de atmosfera şi tonalitatea de ansamblu, o meditaţie gravă, deplasată prin structura tipică originalităţii eminesciene din cadrul general al criticii ştiinţei şi epocii, într-unul patriotic-social. Critica valorilor, răzvrătirea, identificarea cu gestul rebelului Satan, apărute iniţial în relaţie cu sentimentul patriotic, manifestă tendinţa de generalizare filosofică a istoriei, cu concluzii pesimiste, dar de simboluri grandioase. Cel ce rosteşte monologul nu este altul decât tânărul poet cu experienţa sa amară de viaţă şi cu cunoaşterea timpurie a lumii.

S-a spus că eroul eminescian prezintă analogii în acest punct cu Konrad al lui Mickiewicz din partea a III-a a *Străbunilor* (monologul *Improvizaţie*), integrat şi acesta destinului etnic, animat de nevoia de adevăr, social şi uman, de vocaţia luciferică a înfruntării divinităţii. Paralela a iniţiat-o D. Caracostea, iar mai târziu a particularizat-o G. Călinescu detectând apropieri pe linia faustismului: "Faustismul lui Ştefăniţă din *Mira* e întărit de cuvântul *Twardowski* pus de Eminescu în lista *Dodecameronului* şi care e numele unui legendar Faust polonez, matematician şi fizician trăind la Cracovia pe vremea lui Sigismund August (sec. XVI). Ca şi eroul lui Goethe, Twardowski se vinde diavolului spre a sorbi adânc din viaţă. Printr-un cântec mistic izbuteşte să sfarme pactul, însă va sta până la judecata de apoi între cer şi pământ. Mickiewicz (1820), /Kraszewski/ (1879) şi alţii au tratat figura lui Twardowski, pe care Eminescu n-a putut-o cunoaşte decât prin cel dintâi sau prin referinţe, cum ar fi studiul lui Vogl, *Twardowski der polonische Faust* (1861)". Dincolo de simpatiile poloneze ale lui Eminescu, este greu de probat că ar fi frecventat mai intens opera lui Mickiewicz, şi chiar dacă, de o contaminare nu poate fi vorba, deşi Caracostea o acreditase: "Căldura lui Eminescu nu poate izvorî decât din contactul direct cu opera poetului polon. Şi aceasta dă greutate părerii că substratul de idei şi sentimente din *Strămoşii* n-a rămas străin de frământarea din care a ieşit *Mureşanu*". Scena pactului, centrală în această legendă, cât şi deznodământul burlesc nu credem să-l fi atras pe poet. Mickiewicz a avut desigur un destin fericit la noi dacă ne gândim că l-a influenţat pe G. Asachi.

Varianta finală vine ca o completare şi ca o concluzie. În răstimpul celor şapte ani, înţelegerea vieţii s-a adâncit şi s-a schimbat. Sensibilitatea

Scanned with CamScanner

eminesciană a fost grav rănită de spectacolele brutale pe care i le oferea societatea vremii. În primele două tablouri dramatice, eroul se salva prin încrederea în steaua incandescentă a neamului. Dezbaterea polemică îl angaja pe Mureşanu în lupta cu forţele restrictive pe care le desfiinţa fortificându-şi conştiinţa morală. Aici spiritul polemic a câştigat în vastitatea observaţiei, dar soluţia este refugiul, renunţarea, claustarea în anahoretismul propovăduit de Schopenhauer, ca rezultat al suferinţei morale. În primele două variante ideea că răul este principiul pe care e clădită lumea nu anula credinţa într-o viitoare schimbare. În varianta finală profetismul vizionar a dispărut. Mureşanu nu mai este "vates"al neamului, a câştigat în universalitate. Ca atare mobilurile patriotice de alcătuire a poemului sunt disparente. Critica valorilor şi răzvrătirea generau teţsiunea de nimicire şi negaţie. Altruismul şi profetismul primelor două versiuni se modifică în cea din 1876 în individualism şi integrarea în natură. Titanul eminescian trece printr-o transformare în plan spiritual şi într-unul nou, erotic. Celelalte două poeme se consumau în plan strict terestru, indiferent că fabulaţia cuprindea şi mitologicul; aici retrogradarea din teluric, ce e pe cale să se săvârşească prin condiţia superiorităţii, îl structurează pe Mureşanu în două direcţii: îl plasează mai bine la interferenţa umanului cu mitologicul, formând acea categorie titaniană remarcată de D. Popovici; titanismul spiritualizat din care este absentă revolta converge spre geniu. Dintr-un poem dramatic cu un conţinut în principal patriotic, *Mureşanu* s-a transformat într-un poem filosofic eminescian sui-generis.

Structura de poem faustian se cristalizează abia în varianta finală. Dar poemul a rămas nedesăvârşit şi imperfecţiunile sunt numeroase. Din perspectivă comparată, se constată că *Mureşanu* nu prezintă corespondenţe numai cu *Manfred*, că reţine accente din *Faust* (mărturisea chiar poetul), ci şi cu Wagner, chiar cu Grillparzer sau Schiller.

Paralelismul rezidă mai mult în planul ideaţiei şi nu al fabulaţiei literare sau al suprapunerii de texte. Există o identitate funciară de cadru, motive, pendularea în zonă umană şi mitologică, schiţarea cuplului romantic etc., însă cu necesitatea disocierilor faţă de alte exemple înrudite ale romantismului.

Scanned with CamScanner

Drama eroului byronian se desfăşoară în mare parte într-un decor specific, pe fundalul unui peisaj muntos, grandios, care creează sentimentul infinitului. Nostalgia contrabalansată de obsesia lăuntrică devine suferinţă odată cu reangajarea terestră. Acelaşi tablou romantic în fragmentul dramatic eminescian: o pădure, o creastă de deal, o biserică. În miez de noapte, cei doi eroi, ca şi Faust, se confesează într-un monolog liric, specific titanic. Somnului i-a luat locul chinul obstinat al gândirii şi întreaga viaţă s-a retranşat pentru Manfred în obsesie spirituală, încât identitatea cu semenii a rămas mai mult exterioară. În *Mureşanu* "Când totul doarme-n zvonul izvorului de pace, / Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace" (p. 434). Ambele poeme stau deocamdată sub zodia lui *Faust*. Cunoaşterea generează pesimism, nemulţumire. Ştiinţa, filosofia, teologia nu satisfac întrucât răspund evaziv unor întrebări capitale. Ei au rupt relaţia cu semenii prin superioritatea intelectuală. Înălţat deasupra condiţiei terestre prin energie intelectuală Manfred se înstrăinează de sentimentele umane. Într-un proces de introversiune, titanul devine geniul esenţializat în izolare. Geniul romantic tinde spre îndepărtarea de oameni, fie ca rezultat al inadaptării, ceea ce implică atitudinea protestatară şi demonul polemic, fie ca rezultat al superiorităţii şi suferinţei morale. Romantismul european a creat tipologia geniului nefericit, cu acorduri dincolo de limitele temporale ale curentului. Luceafărul, demonul au eşuat în excepţionala lor experienţă erotică. Moise imploră zadarnic reintegrarea în teluric. A devenit celebru laitmotivul poemului lui Vigny: "Laissez-moi m'endormir du Sommeil de la terre", vers regăsit într-o formă asemănătoare la Eminescu în *Apari să dai lumină*: "Sunt însetat de somnul pământului s-adorm". În deosebire de Moise, naufragiul în singurătate şi nefericire, în cazul poemelor în discuţie, este rezultatul suferinţei dobândite pe cale speculativă, rezultat al propriului lor efort de cunoaştere.

Dezvoltarea dramatică se grefează în poemul englez pe un puternic conflict sufletesc, determinat de aberaţia sentimentală a lui Manfred. Václav Èerný observa, cu ani în urmă, că revolta constituie doar aparent trama esenţială în *Manfred*, deoarece Byron închide în ea o semnificaţie strict personală (impulsul erotic către sora sa, Augusta). Departe de a fuziona cu comunul, "cazul Manfred" nu este tipic, ci unic, remarca V.

Scanned with CamScanner

Černý. Latura fundamentală a caracterului însă este titanismul. Insatisfacția, revolta îl determină să apeleze la geniile naturii, cărora le cere uitarea. El a devenit victima fantasticului lăuntric, iar conștiința accentuează într-o expresie paroxistică conflictul sufletesc.

Prin configurarea eului în lume, a relației cu lumea și istoria, adică prin dezbaterea ontologică, prin trăirea Weltschmerz-ului într-un cadru mai riguros determinat național și social, prin depășirea atitudinii egotiste, meditația lui Mureșanu, față de felul de a gândi al lui Faust sau Manfred, poartă germeni de modernitate, ca produs al unei alte epoci și țintind alte idealuri. Proiecția ei nu se mai face într-o Studierzimmer austeră, într-un laborator alchimic sau prin confraternizarea cu spiritele, ci într-un cadru cosmic ce-i conferă grandoare și tragic. Demersului intelectual-livresc, experiențelor de magie, Eminescu le substituie filosofia existenței: sensul și finalitatea vieții privite din perspectiva colectivității și nu prin înstrăinarea de semeni ca la cei doi, "prețul" vieții și al morții. Mureșanu – nume istoric real, nu semiistoric și semilegendar sau fictiv, ca la cei doi – nu are nostalgia vreunui adevăr metafizic, el este căutătorul unui adevăr social-istoric, reverberat în autohton, experiențelor limitativ – individualiste el le opune o experiență de tip pluralist. Nefiind victima fantasticului lăuntric, ca Manfred, luciditatea critică și ironică a personajului eminescian permite nu numai întrebări de largă claviatură filosofic-etică, ci, în deosebire de cei doi, analize sistematice și răspunsuri. Discipol al lui Nostradamus și Paracelsus, Faust al lui Goethe deschide una din acele cărți de magie în care speră să găsească cunoașterea esoterică a lumii. Ochiul său se oprește la început asupra semnului Macrocosmosului, prin ale cărui virtuți magice el contemplă miraculoasa ordonare a universului. Vizinea sa însă rămâne imagine și nu devine realitate, ea poate fi contemplată dar nu trăită. Mureșanu interoghează "pârghia lumii", adică principiul cosmic, "cine-i suflet al lumii? Dumnezeul? Orbirea, nepăsarea? e binele – e răul?", iar răspunsul nu este decât o constatare și o persiflare succesivă, pe planul vast al istoriei morale a lumii, a universalității răului: "*Că sâmburele lumii e – eterna răutate*". Același protest împotriva nedreptății vieții, aceeași filosofie amară proiectată pe un fundal cosmic transpare și în poemele dramatice byroniene. Eminescu comunică cu poetul englez

Scanned with CamScanner

prin filosofia byroniană a durerii, suferinţei şi pesimismului. Pesimismul lui Byron a fost expresia specifică a şirului de dezamăgiri care a cuprins lumea şi cercurile literare după reacţiunea ideologică cauzată de înfrângerea napoleoniană. La Eminescu, pe lângă substratul teoretic (filosofia lui Schopenhauer), cauza pesimismului său, cu multiple nuanţe, este generată de spulberarea iluziilor privind posibilitatea unor transformări sociale în urma înfrângerii revoluţilor europene. În solilocul său, eroul lui Eminescu îşi pune sieşi întrebări şi află răspunsuri şi, prin acest titanism consumat în zona psihologiei individuale, se detaşează de Faust. La fel şi în cazul eroului englez. Este una din marile apropieri ale celor două opere şi una din deosebirile esenţiale faţă de tragedia lui Goethe.

Romantismul a creat faţete diverse ale coordonatei erotice în plan uman şi mitologic. Astfel, în fastidiosul poem lamartinian, *La Chute d'un ange*, îngerul devine bestie. Cédar s-a întors din splendorile divine către o altă minune care-l atrage acum: corpul femeii. De aci încolo el va suporta mizeria condiţiei umane şi prin expiaţii succesive se va reda naturii sale primare. O anume tipologie angelică este în vogă către 1820 şi după (Byron, *Cer şi pământ*; Thomas Moore, *Amorurile îngerilor*; Vigny, *Eloa*; Edgar Quinet, *Ahasvérus*; Alexandre Soumet, *La Divine Épopée* etc.), departe însă de pateticul *Luceafărului* sau *Demonului*. În *Manfred* iubirea este o experienţă închisă, aşa cum în finalul poemului rusesc şi al celui românesc apare de proporţia unui ciclu cosmic încheiat. Pentru Mureşanu devenit anahoret este o experienţă nouă. Scena I creează o atmosferă vesperală în care el asistă solitar la spectacolul grandios al furtunii. În depărtare se zăreşte silueta unui castel fantastic la geamul căruia apare chipul angelic al unei femei. Mureşanu se închină fantasmei şi-i cere să coboare. Chipul dispare şi el o cheamă cu patos îndurerat. Scena aminteşte de *Luceafărul* şi de alte poeme. Aici însă fiinţa nemuritoare e femeia către care se îndreaptă ruga fierbinte a bărbatului: "Cobori din înălţime: te-ador, te rog, te-invoc / Cu păru-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc". Patetica idilă erotică, de o mare tensiune emotivă, străjuită de turnul profilat la malul mării bântuită de furtună, ar sugera un vag ecou din motivul *Hero şi Leandru*. Eminescu este posibil să fi cunoscut cele două prelucrări ale lui Ovidiu după o legendă greacă, cu siguranţă însă a cunoscut balada lui Schiller şi tragedia lui Grillparzer.

Scanned with CamScanner

Chipul apare atras de chemarea pătimaşă a iubitului, aşa cum apar Hyperion sau Lohengrin. Dar nu din spaţii siderale sau de pe tărâmuri edenice, ci din "noaptea nefiinţei", ca Astarteea. Călugărul vine într-o luntre trasă de lebede, ca Lohengrin, şi dispare în final tot ca acesta. El invocă fantoma iubitei, ca şi Manfred a Astarteei. În deosebire de alte poeme, fiinţele iubite coboară din raclă, în *Manfred* spre a-i da acestuia dezlegarea morţii, în *Mureşanu* pentru idila cu o moartă. Identitatea chipului rămâne un timp ascunsă, ca şi a lui Lohengrin. În momentul când călugărul pune fatala întrebare, ca şi Elsa de Brabant (simbolizând neliniştea cunoaşterii), experienţa sentimentală se consumă.

Manfred rezumă tragedia agitaţiei unui spirit mistuit faustian de cunoaştere. Eroul lui Goethe însă este singurul care nu cade învins pentru că îşi găseşte echilibrul în munca şi creaţia puse în slujba unei colectivităţi, aceasta fiind raţiunea şi semnificaţia vieţii sale, pe când Manfred, prototip al suferinţei morale, dezabuzat, cu conştiinţa incendiată de o iubire nefericită, caută uitarea şi moartea, iar Mureşanu traversează etape ca asceza, somnul, nefiinţa. Eroul lui Byron se refuză unui acord cu lumea, cu religia, tăgăduieşte existenţa divinităţii, mergând pe linia negativismului exacerbat până la refuzul oricărei împăcări cu ordinea dată a lucrurilor. Protagoniştii poemelor epice cad victime ale angajării în viaţa înţeleasă ca principiu activ şi printr-un concurs de factori veniţi extrinsec, pe când Manfred este victima intrinsecă a aberaţiei erotice.

Prin urmare, Manfred marchează apoteoza titanului romantic răzvrătit, care nu acceptă compromisul, împăcarea cu ordinea dată a lucrurilor, cu cerul sau cu infernul. Conceptual, noţiunea largă de titanism include satanismul. Prin revoltă, negaţie şi suferirnţă morală, poemul dramatic al lui Byron conţine accente satanice, deşi prototipul lui Byron este Lucifer din *Cain*. Critica a remarcat încă în primul sfert al secolului XX, secolul marilor studii despre romantism, cinci aspecte ale lui Satan romantic: un Pluton creştin, un Lucifer ortodox, un diavol medieval, un Manfred suprauman sau un Ahriman modern. S-a remarcat nu o dată că *Manfred* este expresia cea mai cuprinzătoare şi ultimă a negativismului lui Byron. *Mureşanu* implică accente puternice de negaţie, fiind o culminaţie a satanismului eminescian:

Scanned with CamScanner

"O, Satan! geniu mândru, etern, al desperării,
Cu geamătul tău aspru ca murmurele mării...
Pricep acum zâmbirea ta tristă, vorb-amară:
Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară..."

Acest geniu al răzvrătirii invocă extincția universală, fenomen des întâlnit la romantici. Apropierea cea mai mare a cosmosului eminescian, în general, dintre toți romanticii, se relevă în comparația cu Byron.

În cazul poemului englez am vorbit de naufragiul individualismului străfulgerat de ilimitarea eului. "Acest eu este foarte vast și invadator pentru a avea alt obiect decât pe sine însuși. El se caută fără încetare și se definește opunându-se la tot ceea ce nu este el. Extins în toate sensurile, el găsește pretutindeni limitele sale: se plânge sau se indignează de a fi limitat". Idolatria claustrării naște conștiința tragică a eroului, conflict ce are drept consecințe solicitarea dureroasă a uitării de sine și a morții. Proclamarea autonomiei absolute a eului a determinat obsesiva dezbatere lăuntrică cu sfârșit tragic, întrucât viața, redusă la propriul eu, nu se justifică, devine non-sens prin ataraxie și lipsă de idealuri. Însă individualismul, izolarea, negația, tentația infinitului etc. compun structura titaniană a romanticului, constituie reprezentarea lui despre om.

Manfred caută cu fervoare uitarea indelebilă, în *Mureșanu* este frecvent motivul somnului. Care ar fi semnificația acestor motive importante? G. Călinescu observa în legătură cu *Mureșanu* că "într-un univers al veșnicei morți, singura formă de fericire cu putință este regresiunea spre nimic prin natură, adică prin viața instinctuală, și prin Somn. Poemul e așadar o teorie a extincției". Somnul ar fi, tot după G. Călinescu, "întâia treaptă a ridicării din contingent prin restrângerea conștiinței". Există o înrudire strânsă între cele două motive, prezente la mai toți romanticii. Uitarea și somnul sunt aici un quietiv al suferinței morale. Viața, în ambele poeme, cu toată revolta și critica valorilor, este ataraxie și nu participare. Deoarece cauzează suferință, voința pentru ea nu există și eroii ambelor poeme evadează din cadrele ei. Extincția, sentiment al dispersiei personalității și al neantului, îi disociază de *Faust*, elogiu adus vieții și activității creatoare. Regresiunea nu se află în dezacord cu setea romantică de infinit cât este antidotul suferinței morale a titanului.

Scanned with CamScanner

La capăt regresiunea însemnează moartea. Până a ajunge însă la această treaptă eroii trec prin ipostaze succesive. Pe rând Manfred dorește nebunia, luptă cu moartea, se cufundă în vis, în fantezie, în eu, caută uitarea, invocă spiritele și în cele din urmă moartea. După accentele titaniene de la început, Mureșanu devine somnolent, se retrage în vremuri mitice, în uitare, în asceză, în final dispare.

În procesul de regresiune, *timpul* în cele două poeme este anistoric, suspendat schopenhauerian în plan metafizic. Noțiunea de timp devine o abstracție de tip kantian provocându-le eroilor halucinații. Manfred face reflecții de genul: "Azi, mâine, ieri înseamnă clipa asta", "Nu e în viață nici un azi". În *Mureșanu* timpul a stagnat, confundându-se trecut, prezent și viitor ("Viitorul un trecut mi-i pe care-l văd întors"), un timp lipsit, după G. Călinescu, de "determinațiuni interioare", "un schelet gol, formal, o simplă bătaie necalitativă de ceasornic". Încremenirea timpului este determinată de apropiata vacuitate a vieții interioare. Migrația sufletului se va opri într-o formă și apoi va dispare.

Romantismul a creat o mitologie proprie văzută ca "un mod de concretizare fabuloasă vădind o predilecție pentru vastele viziuni metaforice". A preluat deopotrivă tradiția mitologică și pe cea populară. În conștiința romanticilor era viu ecoul poemelor ossianice, al colecției lui Thomas Percy sau al preocupărilor inițiate de Herder. Un reflex folcloric ar fi ursitoarele din *Manfred* transformate în slujitoarele principiului răului, Arimanes. În consecință, o notă comună a celor două poeme este relevarea *titanismului naturist*. Tipul byronian are un cult al naturii înțeleasă ca modalitate de manifestare a personalității. Manfred stăpânește prin putere demiurgică geniile naturii. În elemente ale naturii ca: Izvorul, Undele, Delfinul, Ondina, Vântul, Geniul luminii și silfi de lumină în varianta din 1869, Mureșanu își refulează existența găsind un minim de alinare. Prezența elementului mitologic și a celui naturist suspendă poemele la confluența umanului cu mitologicul, organizând acea categorie titaniană despre care vorbea D. Popovici. Vom asista la permanenta interferare a celor două zone, în special în poemul englez.

Opoziția byronană la lumea contemporană amintește de Eminescu. La ambii poeți, inadaptarea geniului este marcată de contrastul dintre

năzuinţa spre idealuri şi meschinăria realităţii sociale. Frecvent în romantism, acest contrast cauzează suferinţa morală a' poeţilor. Inadaptarea de tip voluntar este o reacţie la procesul consolidării ordinii burgheze care restrânge personalitatea. De aici se nasc accentele de răzvrătire, refugiile din tumultul vieţii şi nostalgia infinitului. Cele două poeme dramatice sunt documentele unui conflict moral şi intelectual care traduce efervescenţa unei conştiinţe titanice. În general, V. Èerný, D. Popovici, M. Călinescu ş.a. au văzut în titanism căutarea unui ideal etic. Răzvrătirea, trăsătura de bază a personalităţii titanice, rezultă din intensitatea critică şi polemică a luptei cu forţele restrictive ce se opun acelui ideal. Chiar dacă idealizează un caz particular, poemul dramatic englez, ce a cunoscut o faimă universală (de remarcat că francezii îl traduc înaintea lui *Faust*) este artistic superior postumei eminesciene. Critica valorilor, spiritul polemic, revolta în numele unei aspiraţii, dorinţa de puritate etică, năzuinţa erotică etc. depăşesc însă viziunea limitată a lui Manfred. În epoca lui Eminescu se impune sensibil sentimentul colectivităţii. Eroii byronieni manifestă un individualism anarhic, animaţi de dorinţa acţiunii, de orgoliu, dar nu acţionează în baza unei credinţe mari. În general, în opera poetului englez se resimte absenţa unui suport teoretic solid, vizibil şi fecund la Eminescu, la care se produce adesea fuziunea titanului cu filosoful, iar luciditatea critică şi polemică greu îşi poate găsi egalul în romantism.

Rolul lui Byron a fost acela de a da un impuls general. Critica a găsit în creaţia sa "un fel de *compendium* sau de breviar al romantismului", precizând că poetul englez "n-a creat romantismul, ci a creat tipul romantic". Indiferent că el contopea majoritatea elementelor din gândirea şi experienţa secolului al XVIII-lea, că nu era nici novator, nici precursor, că a primit mai mult decât a dat etc., cum susţinea E. Esteve, a impus teme, motive, atitudini cu deosebită forţă şi strălucire, pentru întreg curentul romantic. În acest sens el este un punct de plecare. Fascinaţia operei sale mergea paralel cu cea a personalităţii, atrăgând pe reprezentanţii mişcării revoluţionare de la 1848 din ţările române prin faimoasa sa moarte pe pământul grec. Interesul eminescian pentru poetul englez continua o tradiţie, dincolo de afinităţile de structură psihologică creatoare. Nu vorbim

Scanned with CamScanner

de influenţă, deoarece era cu greu posibilă, Byron fiind depăşit de alte experienţe, încât soluţiile proprii suferiseră modificări cu care adesea nu se putea concilia conştiinţă artistică eminesciană. Paralele sugestive se pot stabili încă la nivelul operei celor doi scriitori, fără să uităm că analogiile sesizate pot să fie proiecţii comune ale romanticilor. Situaţi în timp şi spaţiu la cei doi poli ai romantismului european, ei pot ilustra, prin numeroasele afinităţi, tocmai unitatea fundamentală a acestuia. Poate că la nici un alt romantic accentele titanice nu apar atât de impetuoase ca la cei doi. Avem în vedere tema revoltei şi negaţiei demonice, fenomenul imaginat al extincţiei universale, un sens etic comun etc. Să recurgem la un ultim şi scurt exemplu. Poemul, chiar dacă insignifiant al lui Byron, *Darkness* (*Întuneric*), a fost tradus de cel puţin nouă ori la noi. Eminescu este posibil să fi avut ştire de el prin filieră germană, ca şi de alte opere ale poetului englez (traducerea lui O. Gildemeişter, 1864-1865, 6 volume sau traducerea integrală a lui Schröder 1875-1886, tot 6 volume). Byron imaginează apocaliptic stingerea universului. Totul a intrat dintr-o dată în densitatea grea a beznei. Lipsită de lumină, lumea se dezumanizează. Întunericul implică aici simbolul ignoranţei, al primitivismului şi răutăţii. Organizarea imaginilor pentru apunerea astrelor şi scufundarea universală în Nirvana ne duce cu gândul la Eminescu. La Byron:

"Pe balta neagră, soarele murea.
Zburau prin spaţiu, oarbe, stele reci.
Pământul îngheţase pentru veci.
Pierise luna, iar fugarii zori
N-aveau putere"

Şi finalul anxios, dezolant:

"Era pustie lumea, altădată
Vuind de viaţă, jalnică grămadă,
Fără-anotimpuri, fără-un fir de iarbă:
Un bulgăr de noroi, ţărână oarbă,
Oceane, lacuri, fluviile toate
Zăceau şi ele mute, nemişcate;
Pluteau pe mare vase părăsite
Cu pânze şi catarge putrezite,

Scanned with CamScanner

Nici urma unui val: abis de apă,
Fluxul, refluxul putrezeau în groapă,
Căci de pe cer se prăbuşise luna,
Căzuse din văzduhul mort, furtuna,
Pieriseră şi norii. Bezna grea,
Ea singură, în univers domnea" (p. 35, 37).

Extensiunea prăbuşirii cosmice depăşeşte viziunea eminesciană convertită în efortul intelectual al "bătrânului dascăl":

"Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază" (p. 104) , sau:
"Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit;
Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie,
Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie,
Şi în noaptea nefiinţii totul cade, totul tace" (p. 105).

Mortua est! oferă alte asociaţii de imagini:

"Când sorii se sting şi când stelele pică", sau:
"Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-şi cerne
Ca prăzi trecătoare a morţii eterne..." (p. 32) etc.

La Byron domină imaginea foarte romantică a cataclismului cosmic produs de un demon răzvrătit şi fatal. Dezbaterea interioară eminesciană transcende timpul construindu-şi o reprezentare filosofică cu privire la originea universului. Dacă demonul byronian pare să fi săvârşit o revoluţie cosmică, dintr-o atitudine de nemulţumire şi negare, Eminescu, îmbinând elementul etic cu cel cosmogonic grandios, dă glas suferinţei moale însoţită de spiritul polemic.

Cu Eminescu, marea temă a lui *Faust* marchează tendinţa unei introversiuni, adică titanismul extravertit al *faptei*, goethean, poetul îl aprofundează într-un plan al dezbaterii interioare titaneşti, de ample rezonanţe filosofic-etice. Structura romantică a sensibilităţii eminesciene se va refuza treptat unui acord cu vocaţia messianică a poetului. Geniul nu este atât un om al experienţei şi faptei, cât unul al contemplaţiei schopenhaueriene şi al creaţiei. Ambivalenţa *Faust–Manfred* Eminescu o transcende într-o sinteză creatoare prin autohtonizarea inspiraţiei şi ipostazierea poetului vates al neamului, prin titanismul naturist, printr-o altă mitologie şi nu în cele din urmă prin patosul justiţiar.

Scanned with CamScanner

Memento mori *şi* Tragedia omului *din perspectiva filosofiei romantice a istoriei*

Poemul postum al lui Mihai Eminescu ***Memento mori*** totalizează 217 strofe şi 1302 versuri. Se cunosc două versiuni: ***Panorama deşertăciunilor*** (1870) şi ***Memento mori*** (1871-1872). După Perpessicius, poemul în discuţie l-a solicitat pe Eminescu timp de mai mulţi ani în care poetul a lucrat cu "fervoare", ceea ce "se vede atât în mulţimea tiparelor cât şi în multiplele implicaţii ale manuscriselor". Subtitlurile date de poet sunt şi ele revelatoare în acest sens: ***Tempora mutantur, Vanitas vanitatum, Skepsis, Cugetări***. Schema generală a versiunii a doua, fixată tot de Perpessicius, este utilă oricărei lecturi: Introducere (7 strofe), Asia (5), Egipetul (15), Iudeea (7), Grecia (24), Roma – Preludiu (7), Dochia – Raiul Daciei (53), Roma – Decebal (51), Miază-Noapte (14), Bastilia – Napoleon – Fine (34).

"Memento mori" ("adu-ţi aminte că vei muri") este un vechi adagiu adoptat în secolul al XII-lea ca salut de către călugării tropişti (ordin religios din Troppe, Franţa). În engleză i-ar corespunde termenul "Remember!". Apare şi în ***Împărat şi proletar***, strofa 19: "Zidiţi din dărmături gigantici piramide / Ca un *memento mori* pe al istoriei plan".

Introducerea fixează starea onirică selenară ca stare perpetuă ("Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur", tip de metaforă absolută). Universul poeziei se deschide şi se închide cu imaginea visului dirijat. Somnul şi starea onirică sunt privite ca soluţie a fericirii. Poemul întreg stă de altfel sub semnul opoziţiei funciare: "Una-i lumea-nchipuirii, cu-a ei visuri fericite, / Alta-i lumea cea aievea...", opoziţie între gândirea practică, a acţiunii angajate, şi poezie (cântecul orfic "cântec vecinic"). Soluţia nu este alta decât fuga din "lumea cea aievea" şi din faţa răului ca "sâmbure" al lumii şi al căderii în istorie. Poemul mai aminteşte de ***Mureşanu*** nu numai prin postularea răului lumii, ci şi prin dezbaterea ontologică, prin Weltschmerz. ***Mureşanu*** interoga "pârghia lumii", adică principiul cosmic, cu privire la rău, iar răspunsul nu era decât o constatare şi o persiflare succesivă, pe planul vast al istoriei morale a lumii, a universalităţii răului. Somnul şi uitarea sunt un chietiv al suferinţei morale.

Scanned with CamScanner

Voinţa de extincţie, apocalipsa traduc sentimentul dispersiei personalităţii şi al neantului. Piramidele din deşert sunt martorele acestui rău universal al lumii, în faţa căruia poetul preferă să se transpună în lumea basmului feeric care deschide "Poarta naltă dela templul unde secolii se torc". Din perspectiva lumii de vrajă a basmului, el se întoarce în timpi revoluţi ("Uriaşa roat-a vremei înnapoi eu o întorc") şi contemplă istoria la modul poetic, oarecum în sensul în care Schopenhauer apropia istoria de roman.

Proiectând acest periplu uriaş, Eminescu poposeşte mai întâi în era preistorică. Apoi surprinde tabloul Asiei evocată poetic-mitic (Babilonul, Semiramida, Sardanapal, cetatea Ninive cu ruinele ei). Episodul Egipetului, unul dintre cele mai cunoscute ale poemului, debutează cu evocarea Nilului, fluviul edenic-mitic, continuă cu Memphis, cu piramidele "gândiri arhitectonici de-o grozavă măreţie". Regele intră în piramide să contemple trecutul, adică istoria ca pe o uriaşă scenărie de proliferare a răului. În acest Egipet mitic, Nilul este "râul sânt", martorul vremurilor "apuse, sure", "zeii se preîmblă în vestmintele lor dalbe", preoţii cântă "-n arfe de argint", iar magul studiază semnele şi citeşte în stele aflând "sâmburul lumii, tot ce-i drept, frumos şi bun". Ca răspuns la rău, la regii criminali şi preoţimea desfrânată, magul "a citit semnul întors", prevestitor al apocalipsei lumii.

După Egipetul antic, descris sub peisaj selenar ca vis al sufletului şi glas al trecutului, poetul evocă "miticul Ierusalim", Libanul, în notă de senzualitate discretă, pe regii Iudeii în frunte cu David care îşi zdrobeşte "arfa-i sunătoare" implorând iertarea divină, pe "Solomon, poetul-rege", a cărui liră psalmodia gândirea şi profetiza. Dar cântăreţul "îşi anină arfa lui tremurătoare", pentru că Iudeea se năruie, aidoma tuturor civilizaţiilor panoramate în poem.

Cu versul introductiv "Grecia se naşte din întunecata mare", Eminescu construieşte imaginea mitică a unei epoci aurorale. În prima parte a episodului, Grecia este evocată ca o epocă de aur, epoca primordială, a zeilor, a lui Joe, a nimfelor, a lui Satyr etc., cu un sentiment de veneraţie faţă de clasicitatea îndepărtată. Nu este atât o Grecie a civilizaţiei, cât una a "sălbăticiei olimpice", cu cuvintele lui George Călinescu. După prezentarea idilică, în imagini strălucitoare, a naturii şi

Scanned with CamScanner

mitologiei, Eminescu evocă cultura lumii greceşti. Mai întâi imaginea filosofului grec care-şi urmează meditaţia îndurerată, a cugetătorului "palid" cu gândirea "în doliu". Muncit de îndoieli, el nu mai crede "într-un singur semn" care să concentreze înţelesurile lumii (numărul pitagoreic). Tudor Vianu a dedus că "imaginea eminesciană a filosofului grec este culeasă din epoca presocratică", iar gândirea "în doliu" ar fi atunci gândirea presocratică, punând în felul acesta de acord reflecţia poetului cu Schopenhauer şi cu contemporanii săi Burckhardt şi Nietzsche care dezvoltau, de asemeni, un pesimism gnoseologic şi ontologic, în general, iar în cazul dat, unul presocratic, în special. Arta greacă este reflexul aceluiaşi pesimism şi al aceleiaşi suferinţe ontologice. "Orbul sculptor" îşi materializează "gândirea-i temerară" în marmură, după viziunea interioară a operei de artă (*eudon eidos*), amintind de acea "innere Form" preromantică şi goetheană, prezentă şi la Eminescu. Viziunea interioară este considerată (Erwin Panofski, Tudor Vianu) cea dintâi fază a creaţiei artistice, opusă teoriei artei ca mimesis. Aşadar, nu numai miticul poet orb, ci şi sculptorul orb modelează opera perfectă după fantezia sa interioară creatoare. Nu o poate vedea aievea, ci ea se revelă lumii exterioare doar ca "durere-ncremenită printre secolii ce trec". Cugetătorul şi sculptorul orb prefigurează o epocă de criză, degringoladă şi prăbuşire. Cultura greacă prilejuieşte poetului meditaţia asupra labilităţii lucrurilor omeneşti. Orfeu, citaredul legendar, devine, pentru această epocă de criză a unei civilizaţii, simbolul durerii universale, cel care-şi sfarmă harfa şi o aruncă în mare ca semn al prăbuşirii unei lumi. Gestul lui Orfeu vesteşte căderea Greciei. Cântarea lui ar fi fost, după poet, instauratoare de cosmos, în sensul în care poezia şi cântecul ar fi dat lumii măsurile şi legile.

Episodul Eladei mitice sfârşeşte într-un acord dramatic. După gestul orfic şi evocarea structurii matematic-stabile a universului, Eminescu pune problema unei lumi aflate în destrămare. "Armonia din pleiade" ("Dar mai ştii?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?") este muzica pitagoreică a sferelor ce exprimă "o durere lungă, vană" şi totodată scepticismul poetului care-şi pune întrebarea dacă nu cumva lumea "pe nesimţite cade". ***Memento mori***, afirma Tudor Vianu, ca poem al morţii succesive a civilizaţiilor, îl predispune pe poet la meditaţia melancolică

Scanned with CamScanner

făcându-l "să asculte cântecul de jale al universului în cădere" ("Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult").

Suntem departe de imaginea winckelmanniană a sufletului grec trăind în armonie cu sine, a unei umanități fericite și senine ("edle Einfalt und stille Grösse"), departe de asemeni de Elada lui Schiller și Hölderlin. Imaginea Eladei romantice a lui Eminescu evoluează de la mitica epocă de aur, în care realul și mitologicul nu s-au despărțit, lumea nu s-a desfăcut din comunitatea cu natura idilică materializată în mituri, la imaginea unei lumi a durerii, aceea a lui Burckhardt și Nietzsche, cum aminteam, minată de pesimismul ontologic, a unei lumi și civilizații în declin.

După un scurt episod roman, urmează partea cea mai întinsă a poemului, episodul Daciei. Romantismul românesc aduce, în interpretarea istoriei, după remarca Ioanei Em. Petrescu, "Ideea nouă /.../ a dacismului", pașoptismul fiind orientat spre o "recuperare a Daciei" și "o reabilitare a spiritualității dacice". La Eminescu se întâlnește mitul romantic al Daciei ca paradis pierdut. Acest episod se deosebește de toate celelalte în poem. După Ioana Em. Petrescu, "Fiecare dintre civilizațiile al căror destin e contemplat în poem ia naștere dintr-un element primordial (acvaticul: "apele oceanice" pentru Grecia, apele Nilului și pământul – "pustia" pentru Egipt etc.) și se realizează printr-un efort al spiritului de a modela, după propria-i imagine, natura /.../, dar, în momentul când Spiritul, atins de îndoială, se înstrăinează de sine, civilizația pe care a întemeiat-o recade în elemente și, anulându-se, redevine natură. Episodul dacic nu respectă însă această schemă generală a ciclurilor istoriei. Dacia nu reprezintă o civilizație întemeiată de spiritul rațional, ci o vârstă a gândirii mitice; Dacia nu are început, nu cunoaște devenirea și pare sortită unei existențe veșnice". În această interpretare, "Timpul Daciei nu e istoric, ci cosmic", pentru că Dacia trăiește în "vârsta mitului", iar moartea ei se datorează unui factor extern: imperiul roman. Eminescu convoacă elementele cosmosului ca să realizeze tabloul admirabil al unei epoci de aur îndepărtate, topos predilect în opera sa.

Acestei vârste a Daciei, aflate "sub semnul gândirii mitice", îi urmează vârsta următoare "la confluența mitului cu istoria" (Ioana Em. Petrescu). Episodul se încheie cu căderea Daciei, cu blestemul profetic

Scanned with CamScanner

al lui Decebal de pieire a imperiului şi cu reflexia poetului privitoare la posteritatea şi însemnătatea Romei. Vârstelor aurorale le urmează căderea în istorie, ca semn al crizei generalizate, "o criză generală a gândirii înstrăinate", "Înstrăinarea în istorie" însemnând, în sensul Ioanei Em. Petrescu, "înstrăinarea expiatorie a urmaşilor de spiritul vechii Rome" ("E apus de zeitate şi-asfinţire de idei").

Istoria panoramată ca succesiune de scene visate aminteşte de amplul poem dramatic ***Tragedia omului*** (1861) al scriitorului maghiar Imre Madách (1823-1864). Opera se centrează pe istoria lumii ca vis şi vrajă, pe alternanţa vis/viaţă. Lucifer transpune perechea primordială în această stare ("Întregul rost al celor viitoare, / În chip de vis cu jocuri şi icoane..."), poemul construindu-se filmatic prin alternarea de tablouri şi imagini. În Tabloul I, ***În cer***, Madách închipuie un Dumnezeu setos de slavă şi ostil libertăţii şi un Lucifer nesupus, alungat ca spirit al negaţiei, dar care, parte a creaţiei dintâi, primeşte cei doi pomi din paradis. Lucrurile iau o întorsătură mai dramatică decât la Goethe, aici nu mai este vorba de un pariu, Lucifer fiind privit, în spiritul rebel al romantismului, ca un revoltat ironic şi lucid. În Tabloul II, ***În paradis***, primii oameni, în armonia vieţii originare, nu au consistenţă la nivelul gândirii. Lucifer, tentatorul, le aduce *gândirea*, cunoaşterea, privită dintr-o perspectivă sceptică însă, hamletică ("E moartea faptei orice chibzuinţă"). Tabloul III se petrece ***Afară din Paradis***, într-o lume părăsită de divinitate. Stăpân pe propriul destin, deopotrivă materie şi spirit, omul e un călător prin timpul veşnic, condamnat la muncă şi acţiune. Adam vrea acum să afle înţelesul existenţei supuse timpului transformator. Spre a dezlega primilor oameni tainele vieţii şi istoriei, Lucifer îi cufundă în vis. La Madách, viaţă însemnează inutilitatea efortului ("zădărnicia ţintei"), cădere şi luptă continuă, deznădejde şi speranţă. Din acest moment tablourile vor deveni scene visate. Primele trei şi ultimul dau cheia întregii opere: trăirea istoriei milenare ca vis, în final ieşirea din vis şi înţelesul conferit de autor concepţiei romantice a istoriei.

Visul nu are în poemul maghiar o semnificaţie specială, în sensul tradiţiei romantice a temei, ca la Eminescu, viziunile de vis ale lui Adam rămân, ca la Calderon de la Barca, fără legătură cu ceea ce urmează. Visul iniţiază şi facilitează procesul cunoaşterii. Evenimentele izolate ale istoriei sunt ordonate în cronologie reală, dar cu viziunea lor poetică particulară. Scenele amintite ni-i prezintă pe

Scanned with CamScanner

"realul" Adam şi pe "reala" Evă, restul episoadelor au valoare anticipativă, sunt adică trăite "numai în vis". Numeroasele anacronisme au o explicaţie poetică. Există, deci, în ambele poeme, o primă inspiraţie mitică, să-i zicem, cu scene "reale" bazate pe surse profetic-mitice, canonizate mai târziu, şi o a doua, accentuată la Madách şi disparentă la Eminescu, bazată pe date, documente şi fapte ale istoriei reale a lumii. Adam se transformă în cele 11 vise din tablourile istorice. În vis el a traversat aşadar vârstele vieţii şi istoriei. Ceea ce a visat formează pentru el o realitate de rang superior, un adevăr mai pregnant. Visele nu sunt pentru el minciuni, "şir de visuri ce te mint", cum spune Eminescu, sau "Die Träume sind Schäume", cum spune Novalis, ci revelaţii cu valoare de "decizii existenţiale" sau "mod de realizare a libertăţii". Relaţiile vis/viaţă, viaţă/vis converg la romantici, în general, la nivelul conştiinţei de sine critice.

Tragedia lui Madách implică "salvarea" personajului în ultima scenă, căruia i se fixează ca datorie să lupte şi să creadă, însă acest îndemn nu are un sens activist militant şi optimist, ci unul sisific. Aşa încât opera unifică un optimism şi un pesimism structural.

Ambele poeme nu sunt străine de concepţia lui Schopenhauer asupra istoriei: "... istoria, nu numai în forma ei, ci şi în însăşi materia ei, este o minciună: sub pretextul că ne vorbeşte despre simpli indivizi şi despre fapte izolate, ea pretinde că ne povesteşte de fiecare dată altceva, în timp ce de la început şi până la sfârşit este o repetare a aceleiaşi drame, cu alte personaje şi costumate altfel". Identitatea tuturor evenimentelor istorice se explică la autorul ***Lumii ca voinţă şi reprezentare*** prin faptul că acestea sunt gândite ca fenomene ale voinţei de a trăi şi, ca atare, ca izvor al răului în lume. Contaminarea este clară la Eminescu şi Madách. La cel din urmă, Adam şi Eva reprezintă umanitatea arhetipală cu toate modificările în funcţie de epoci, locuri, figuri. Ei au valoare reprezentativă pentru uman ca figuri simbol. Adam este identic cu sine în multiplele sale ipostaze: faraon sau Danton, Sergiol sau studentul din Falanster, pentru că în omul originar al Paradisului se reflectă diferitele mentalităţi, vârste, atitudini faţă de viaţă.

Poem al dispariţiei succesive a civilizaţiilor, ***Memento mori*** este implicit imaginea naşterii şi morţii miturilor şi credinţelor. Mai este totodată o meditaţie cu privire la înstrăinarea hegeliană a spiritului în istorie. Şi în cazul poemului lui Madách s-a vorbit de ideile hegeliene de filosofie a istoriei şi de pesimismul

Scanned with CamScanner

vizând fatalismul evident al istoriei. Decepția și negarea de sine a individului nu justifică sustragerea de la responsabilitate. Personalitatea superioară în istorie apare ca opusă micimii maselor și comandamentelor timpului. Individul singur devine agent provocator în serviciul acelor țeluri pe care masele nu și le vor însuși niciodată, dar rămâne cu sens educativ valoarea lor paradigmatică.

Finalul poemului se constituie într-o meditație eminesciană gravă prin care poetul aduce un elogiu omului și gândirii ("Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire. / Cât geniu, câtă putere – într-o mână de pământ"), meditând schopenhauerian pe tema timpului și ființei. Schopenhauer privea istoria din perspectiva identității oamenilor și evenimentelor, cum am văzut ("în fața noastră nu avem niciodată decât aceeași ființă, identică și imuabilă / care/ trebuie să recunoască fondul identic al tuturor acestor fapte vechi sau moderne /.../ ea trebuie să vadă peste tot aceeași omenire..." (p.252). Sau: "Istoria nu ne arată decât același lucru sub forme diverse", "devenirea și nașterea sunt pure aparențe", filosoful afirmând că "numai ideile rămân și că timpul este ideal" (p.251), adică ideile platonice, eterne. Contemplația din perspectiva panoramării istoriei îl va face pe poet să privească lumea și istoria în consecința pesimismului său ontologic structural. În poemul dramatic maghiar, dincolo de relația individ-societate-popor, oscilantă și precară, transpare principiul speranței generat de iubirea umană. Fără iubire și luptă nu există viață și tocmai de aceea Domnul îi dă poruncă omului să lupte și să creadă. Iubirea este alternativa divină la tragedia omului. Afirmând că "însăși lupta-i ținta omenirii" Madách este până la un punct antischopenhauerian. Finalul poemului lui Eminescu imaginează însă "domnia morții" și pieirea vechii lumi, viziunea extincției se asociază cu suite de veritabile imprecații – "timpul mort" "ce devine veșnicie". Rezultatul civilizațiilor este neantul. Ca și în filosofia schopenhauerian-romantică a istoriei, istoria lumii este repetarea aceloraşi fapte și evenimente, încât "Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut". Ca și la filosoful pesimismului universal, poezia și gândirea sunt "*o picătură numai*" (subl. M.E.), o clipă de eternitate ("Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător"). Prin poezie și vis, "roata lumii" se întoarce înapoi, trece prin "punctele de solstițiu" ale fiecărei civilizații, evoluând spre timpul echinoxial în care și-a conceput zeii și și-a construit miturile. "Gândirea poate realiza veșnicia fie ca eternă repetiție (timp echinoxial), fie ca timp tragic".

Scanned with CamScanner

Eminescu şi Richard Wagner în spiritul doctrinei lui Schopenhauer

În ansamblul său, caracterul supranaţional al demersului comparatist face din literatura comparată o disciplină specială, care nu funcţionează numai ca una independentă, alături de filologiile naţionale, ci este înrudită şi cu disciplinele nefilologice. Literatura comparată cercetează raporturile de analogie, de înrudire şi influenţă, de apropiere a literaturii de alte domenii de expresie sau de cunoaştere.

În ultimele decenii s-a propus (fără să se constituie într-o direcţie inedită a comparatismului) extinderea cercetării dincolo de sfera literaturii, ajungându-se la ceea ce s-a numit "studiul complex" al literaturii comparate, la "ieşirea comparatismului din condiţia de metodă a criticii literare, condiţie dobândită la întemeierea lui", manifestând tendinţe integratoare. Henry H.H. Remak în *Comparative Lietrature: Its Definition and Function* (1961) promova ideea de studiu comparat al artelor ca domeniu al literaturii comparate, cu condiţia ca analiza să se focalizeze pe literatură. Literatura comparată "constă, după comparatistul american, în compararea unei literaturi cu o alta sau cu altele şi compararea literaturii cu alte sfere de expresie umană". Comparaţia trebuie să implice toate domeniile culturii, cu preponderenţă cele artistice. Un asemenea principiu trebuie abordat însă cu circumspecţia necesară, deoarece există riscul de a transforma literatura comparată într-o filosofie comparată a culturii sau într-o ştiinţă generală a artelor, ceea ce i-ar depăşi obiectul şi sarcinile. Baudelaire încă atrăgea atenţia în *Salon de 1846*, IV: "Această necesitate de a găsi cu orice preţ simetrii şi analogii în diferite arte duce deseori la ciudate confuzii". Ceea ce nu presupune excluderea contactului cu celelalte arte, dar nu presupune nici depăşirea sferei literare propriu-zise. Literatura comparată are prin urmare şi menirea de a cerceta raportul reciproc dintre literatură, muzică, pictură, sculptură, arhitectură, dans, film etc. privite ca activităţi creatoare ale spiritului uman. Studiul comparatist se realizează în sensul acesta prin stabilirea de afinităţi sau influenţe. Este vorba de studiul sincronic şi sincretic al artelor şi literaturii dintr-o anumită perioadă, în beneficiul acestora. Mai mult decât

Scanned with CamScanner

Renaşterea, Romantismul a marcat apropierea dintre arte, literatură şi filosofie privite în unitate. Novalis postula în *Fragmente* sinonimia lor. Ulrich Weisstein, comparatistul de la Universitatea Indiana, Bloomington, a numit o asemenea materie "istorie şi ştiinţă comparată despre arte".

Integrarea istoriei artei şi istoriei literaturii într-o perspectivă unitară s-a făcut simţită mai ales pe sol german, datând încă din epoca lui Winckelmann şi Lessing. O asemenea concepţie transpare în articolul program al lui Max Koch la revista "Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte"(1888), mai apoi la Wölfflin (*Principiile fundamentale ale istoriei artei*, 1915). La 1917 Oskar Walzel vorbea de "Wechselseitige Erhellung der Künste"("luminarea reciprocă a artelor"), mai apoi Karl Vössler şi Kurt Wais (*Symbiose der Künste*) au adus contribuţii noi. Se pleacă desigur de la un principiu formal comun al operelor apărute în cadrul aceleiaşi epoci. Nu studiem în acest caz, cum preciza Daniel-Henri Pageaux, numai "contacte", "întâlniri" între literatură şi arte, ceea ce se întâmplă în mod curent, «ci şi "schimburi" propriu-zise, corelaţii, "interelaţii" şi "interacţiuni"». "Totuşi, continuă Pageaux, raporturile dintre două sisteme pot prilejui studii interesante, asemănătoare, la început, cu o literatură comparată secundă, care preia realităţile binare, aplicate domeniilor artistice, descoperind "interacţiunile" sau "interrelaţiile" dintre cuvinte şi imagini, cuvinte şi sunete". Există în momentul de faţă serioase studii în domeniu. Enunţăm câteva titluri, în sfera cărora se circumscrie, într-o măsură mai mare sau mai mică, şi tema studiului nostru: Francis Claudon, *La Musique des Romantiques*, PUF, 1992; Jean Louis Backès, *Musique et Littérature*, PUF, 1994 (excelentă lucrare de poetică comparată în care se vorbeşte de "transpunere intersemiotică dintr-un sistem de semne în altul, de exemplu, din arta limbajului în muzică, dans, cinema sau pictură"); Pierre Langre, *Musique et littérature*, Bertrand Lacoste 1994; mai recent, Marie-Françoise Hamard, *Littérature et musique*, (în) *Le compartisme aujourdh'hui*, textes réunis par Sylvie Ballaestra-Puech et Jean-Marc Mourra, Lille 3, 1999 (UL$_3$ Travaux et recherches). Finalitatea ultimă a unor asemenea cercetări este aceea de a accede la o poetică comparată numită în studiul d-nei Hamard şi "tableau de concordances, souci de l'interdisciplinarité", domnia sa vorbind de

Scanned with CamScanner

"L'alliance (utopique ou résolutoire?) de la musique et de la littérature, en une vocation – sinon une solution – *mythique*" Se pun în valoare interferenţe, concordanţe, complementarităţi, deşi se simte adesea absenţa criteriilor pentru o semiologie muzicală, dat fiind faptul că semnificantul muzical nu este reductibil la semnificantul literar. "Cercetarea istoric-literară, afirmă Dan Grigorescu, va trebui să se ocupe de aceste forme mixte în care artele sunt integrate într-un fel de simbioză. Cele mai importante conglomerate de acest fel implicând textul literar sunt opera (şi ca "forme subordonate", opereta şi muzicalul), oratoriul, cantata şi, bineînţeles, filmul."

Este tocmai ceea ce întreprindem în cercetarea de faţă, o cercetare aplicativă care are în vedere nu atât raportul text-sunet, respectiv literatură-muzică stricto sensu, cât text poetic – libret şi de asemeni concepţia filosofică identică sau asemănătoare, respectiv filosofia lui Schopenhauer, Richard Wagner şi Mihai Eminescu fiind două exemple remarcabile de receptare şi însuşire a acestei filosofii în secolul al XIX-lea.

Profesorul Dan Grigorescu vorbea de «"genuri de tranziţie", care leagă literatura de muzică sau de artele vizuale». Dat fiind că expresia verbală înclină spre muzică, raportul sunet-cuvânt oferă posibilitatea unei structurări unitare. Muzica a devenit un model de structură pentru literatură. S-au adus ca exemple convenţiile muzicale legate de arta "fugii", a sonaţei (în roman), a laitmotivului sau a contrapunctului şi "aplicarea" acestora în textele literare. Opera de artă totală, în sens wagnerian (Gesamtkunstwerk) se împlineşte prin valorizarea cuvântului însoţit de muzică. Baudelaire, cel care a avut intuiţii geniale în materie de muzică wagneriană, observa că Wagner atinge **universalul**, din percepţia căruia va recurge la mit. Compozitorul german vedea în **mit** materia ideală a poetului: "Mitul este poemul primitiv şi anonim al poporului [...], afirma el. În mit într-adevăr relaţiile umane renunţă aproape complet la forma lor convenţională şi inteligibilă numai din raţiuni abstracte; ele arată ceea ce viaţa are într-adevăr de uman, de etern comprehensibil şi-l arată sub această formă concretă, exclusivă oricărei imitaţii, care dă adevăratelor mituri caracterul lor individual". Această "materie ideală", mitul va alimenta libretul, mai apoi se va uni cu muzica pentru a da opera totală.

Scanned with CamScanner

Poezia este cea care fecundează muzica. Uniunea este veche (modelul rămâne tragedia greacă ca expresie a mitului în poezie şi muzică). Pentru a studia o asemenea relaţie, Pageaux a utilizat termenii emergenţă şi iradiere. Libretul de operă, ca "spaţiu de schimb între cuvinte şi melodie" devine "domeniul comparatismului".

*

* *

G. Călinescu încă intuia valori muzicale în lirica eminesciană, o gravitate, o viziune, o tehnică chiar, întreaga operă i se părea "o dramă simfonică cu întrebări şi răspunsuri, cu teme şi comentarii muzicale". Pe ambii creatori îi putea apropia predilecţia pentru trecutul istoric-mitic naţional, pentru mit şi legendă, ca şi năzuinţa creării unei arte simbolice. Poezia lor circumscrie o lume a marilor teme romantice, care se zbate în artist şi devine sufletul propriu al creaţiei sale. Wagner şi Eminescu însemnează împlinirea romantismului german şi român.

Constatările noastre nu au neapărat intenţia să soluţioneze relaţii literar-estetice-filosofice, nici să resusciteze controversatul binom Eminescu – Schopenhauer, ci să sesizeze unele idei şi similitudini care pot arunca, eventual, perspective de profunzime în studiul mereu actual al cosmosului poetic eminescian. Asta în primul rând, iar în al doilea pot ilustra un principiu de literatură comparată, referitor la natura şi calitatea influenţei filosofic-estetice.

Trebuie să precizăm la început că Wagner şi Eminescu sunt doi dintre cei mai mari artişti ai secolului al XIX-lea care se contaminează de ideile filosofului pesimist. Acest lucru este posibil cu atât mai mult cu cât Schopenhauer însuşi manifestă o structură spirituală romantică tipică. El este unul dintre ultimii romantici în filosofie, aşa cum este Wagner în muzică şi Eminescu în poezie. Dar dincolo de orice influenţă se revelă gândirea mitică creatoare. *Lumea ca voinţă şi reprezentare* este şi ea construcţia unui mit, mitul de "Willen zum Leben", "cartea celui mai autentic romantic târziu", aşa cum bunăoară opera lui Novalis este "cartea" romantismului timpuriu celui mai autentic. Aşa cum Novalis primul, Schopenhauer ultimul a sintetizat "mitul romantic într-o operă

Scanned with CamScanner

cuprinzătoare, într-o carte care are ea însăşi toate semnele adevăratului mit", într-o carte care este veritabilă creaţie originală. Metafizica şi arta nu sunt antinomii, ci întrepătrunderi organice. Tocmai locul acordat artei în sistemele idealismului german motivează simbioza artă-filosofie, mai importantă decât în oricare altă epocă, mergând la identificarea de metode comune şi de principii, dintre care cele mai importante sunt intuiţia şi creaţia.

Sunt cunoscute, în genere, principiile gândirii schopenhaueriene. Liberarea filosofică de sub imperiul stihial al voinţei se împlineşte în trei etape principale care fac obiectul cărţilor III şi IV. Prima este *etapa estetică*, cea mai importantă şi totodată marea originalitate a lui Schopenhauer. Estetica ocupă cartea a III-a, par. 36 şi de asemeni *Suplimentele la cartea a III-a* din ediţia a doua a *Lumii* sau încă câteva texte scurte din *Parera şi Paralipomena*. Esenţa acestei estetici este contemplaţia. Ideile şi contemplarea lor sunt concepute în afara lumii fenomenale, afară de timp, spaţiu, raţiune, cauzalitate.

Vom reţine că în teoria schopenhaueriană a geniului nu există nici o diferenţă de natură între aptitudinea creaţiei şi aptitudinea contemplaţiei. Artistul genial dispune de o mai mare putere de contemplaţie, adică el poate rămâne mai mult timp în sfera acesteia. La Schopenhauer însă nu întâlnim o teorie a creaţiei, ci găsim "numai Momentul contemplaţiei". Artistul creează contemplând, adică a şti să contempli înseamnă implicit a şti să creezi. D. Caracostea credea că strofa finală a *Luceafărului* ar viza o genialitate "în izolare", "lipsită de demnitatea creatoare", ceea ce e fals, deoarece necreaţia înseamnă negaţia geniului. La Schopenhauer nu există elanul creator, fiindcă nu există invenţie, există numai repetiţie. Deoarece voinţa se repetă încontinuu pe sine însăşi, tot aşa arta nu poate decât să reproducă ideile generale ale voinţei repetante. Travaliul creator al geniului constă în a "reproduce într-o creaţie liberă ceea ce el cunoaşte prin această metodă (contemplaţia, n.n.); această reproducere constituie opera de artă". Artistul nu va crea niciodată ceva nou, căci nimic în artă nu este nou prin raportarea la lume. Creaţia estetică nu este invenţie, ci redescoperire. Geniului kantian care are facultatea de a "produce opere originale" i se opune cel schopenhauerian care are calitatea "de a reproduce forme originare". Lumea lui Schopenhauer se găseşte în

Scanned with CamScanner

imposibilitatea de a introduce ceva nou în sânul ei. Totul e repetiţie. De aci lipsa unei finalităţi, a unei libertăţi, a unei reprezentări a devenirii, de aci pesimismul său. Trecut, prezent şi viitor sunt identice, ca şi evenimentele lor, şi nu există deci decât un singur timp. Astfel că nimic din eterna derulare nu poate fi interpretat ca simptom al devenirii. Fluxul temporal nu se constituie, nimic nu există care să distingă pe ieri de azi, care *ieri* este mâine. Timpul real al lumii este clipa, prezentul etern. În acest prezent se suprapun încontinuu aceleaşi scene. Repetiţia este un coşmar, fiindcă tinde să facă din iluzia unui prezent efemer un prezent etern. Deoarece esteticul singur este în stare să ne sustragă pentru o clipă de sub eternul prezent, Schopenhauer pune problema salvării estetice a vieţii în faţa repetabilităţii lumii. Opera de artă nu modifică prezentul etern, nu introduce în lume nici o noutate. "Noutatea" operei de artă nu însemnează reînnoire, apariţie a ceva nemaiîntâlnit, nemaivăzut, ci accentuarea caracterului imemorial al unui etern văzut şi experimentat. Viitorul lumii nu există, mecanismul timpului s-a oprit, a îngheţat în prezentul etern pe care nici măcar arta nu-l poate desfereca. Există însă şi situaţia în care estetica modifică reprezentările prezentului etern. Obiectul de artă scapă acestui prezent prin aceea că se îndreaptă înapoi, lumea nefiind închisă ca trecut. Există un timp al artei. Poetul exprimă ceea ce omenirea a văzut şi resimţit şi va vedea şi resimţi în prezent şi în viitor, deoarece situaţiile sunt aceleaşi. Ele se repetă mereu, atât cât dăinuie omenirea, şi e firesc atunci să trezească mereu aceleaşi sentimente. Aceasta e bătrâneţea lumii. Dar ea face posibilă tinereţea artei.

Cum se fac simţite unele din aceste idei în opera celor doi poeţi în discuţie? Se ştie că Arthur Schopenhauer beatifică muzica. Muzica este limbajul absolut, punct hotărâtor chiar al filosofiei, eliberare de lumea fenomenală, încarnare directă a voinţei, numenul existent la originea lumii. Ea este nu numai în afara şi superioară celorlalte arte, ci şi una din activităţile esenţiale ale omului. "Muzica este anume o astfel de *nemijlocită* obiectivare şi (o) reproducere a întregii *voinţe*, aşa cum este însăşi lumea..." Dar nu teoria schopenhaueriană a muzicii îl va atrage pe Wagner, ci tocmai filosofia acestuia: pesimismul, negarea voinţei de a trăi, mila universală. De altfel, filosoful aprecia geniul poetic, nu muzical

Scanned with CamScanner

al lui Wagner. Şi cu toate acestea, există idei schopenhaueriene despre muzică ce-l vor influenţa. Şi anume, muzica exprimă inefabilul lumii. Ea are putere mântuitoare pentru om, consolatoare, făcându-l apt să renunţe la voinţă şi smulgându-l dorinţelor sale.

În cursul verii lui 1854, unul dintre amicii lui Wagner din Zürich, poetul Herwegh, frapat de analogia existentă între ideea fundamentală a *Inelului Nibelungilor* şi doctrina lui Schopenhauer, îi oferă *Lumea*. Lectura operei a fost o revelaţie. Ea îl surprindea pe Wagner într-un moment de criză ideologică şi de criză sufletească. Între cuvântul filosofiei şi sunetul muzicii el descoperă o dinamică interioară. Corespondenţa cu Liszt şi Röckel, însemnările autobiografice constituie surse bogate în ceea ce priveşte felul în care este receptat filosoful. L-a atras în primul rând pesimismul. Acceptându-l, îşi dădea seama că nu schimba, în fond, convingerile sale esenţiale, le exprima numai cu ajutorul altor formule mai clare şi mai bine adaptate gândirii: "ceea ce m-a făcut acum în teorie atât de preocupat, pentru propria mea concepţia poetică devenise de mult o credinţă". Într-o scrisoare către Röckel, datată 5 februarie 1855, vorbeşte despre "foarte, foarte serioasele adevăruri" ale lui Schopenhauer care i-a dat "o direcţie", întrucât a corespuns "pe deplin sentimentului meu bolnav asupra esenţei lumii", mai mult, îi comunică prietenului său că opera aceasta i-a răscolit profund viaţa lăuntrică şi i-a întărit sentimentul renunţării. Schopenhauer l-a preocupat mulţi ani şi de aceea influenţa sa este recunoscută şi mărturisită de autor ca fiind "extraordinară şi hotărâtoare în orice caz pentru întreaga mea viaţă". Ca şi Eminescu mai târziu, el descoperă expresia filosofică, prestigiul unui sistem care coagula organic propria sa gândire. Doctrina filosofului nu însemna propriu-zis o noutate pentru el, ci expresia exactă a propriilor idei existente în adâncimile fiinţei sale, adică, exact ca şi Eminescu, el l-a "trăit" pe Schopenhauer înainte de a-l fi gândit, l-a "trăit" ca filosof al lumii şi ca filosof al artistului.

Contactul poetului nostru cu filosofia schopenhaueriană (cât şi cu drama wagneriană, ambele la ordinea zilei în perioada studiilor la Viena şi Berlin), reprezintă tot o devansare a artistului în raport cu filosoful, ca şi în cazul lui R. Wagner, adică manifestarea intuitivă a pesimismului înaintea redescoperirii lui în sistem. Schopenhauer i-a ajutat pe ambii la

Scanned with CamScanner

înţelegerea mai profundă a propriilor lor opere. Mai ales la Wagner acest lucru devine foarte evident. În lumina teoriilor lui Schopenhauer, el sesizează acum sensul major al creaţiei sale, de la *Vasul fantomă* la tetralogie. Fiindcă trecerea de la Feuerbach la Schopenhauer însemna reinterpretarea propriilor opere, nu ca revoluţionare acum, ci ca drame esenţialmente pesimiste. Chiar când încerca să eşafodeze o teorie optimistă a universului, contrară intuiţiilor sale, el aducea o lume neliniştită şi tragică. *Inelul Nibelungilor* i se părea abolirea puterii Aurului şi domnia cosmică a Iubirii, ivirea noii lumi regenerate, ale cărei exemplare superioare au fost Siegfried şi Brunnhilde. Acum însă tetralogia îi apare ca abolire a Voinţei de a trăi în sufletul lui Wotan, căci în sufletul marelui zeu se joacă tragedia universului. Walhalla incendiată este universul crepuscular neantizat în abis. Printre flăcările roşietice ale cerului, eroul marii tragedii a lumii, Oedip – Wotan, dispare potolit, surâzând, în amurgul zeilor.

Intuiţia artistică precede şi depăşeşte doctrina filosofică în ambele cazuri. Pe lângă determinările sale social-istorice, pesimismul ţine şi de temperamentul şi psihologia creaţiei celor doi. Altfel, cum s-ar explica faptul că tocmai naturi artistice ca Wagner sau Eminescu receptează această filosofie? Dacă influenţa ei este foarte evidentă la autorul german, mărturisită şi apărată cu ardoare, după cum am văzut, la Eminescu ne apare prinsă în mrejele subtilităţii poetice şi are un caracter intelectual şi estetic. Căci adevărata sa gândire, cum spunea profesorul Liviu Rusu, "trebuie descifrată din sensul ascuns al fluxului imaginilor sale, ceea ce este cu mult mai anevoios de făcut". Idei schopenhaueriene preexistau empiric în conştiinţa lor, neluminate metafizic. Aşa că, repetăm, nu era necesară o "convertire" la pesimism, fiindcă în momentul când ei descoperă doctrina filosofului de la Frankfurt, dispoziţiile intime erau pregătite pentru a o recepta. Totuşi acest pesimism pare la Wagner adesea o aderenţă livrescă. Alternanţa optimism-pesimism există la ambii, instinctul optimist nu s-a stins niciodată, doar în anumite intervale de timp a devenit latent. Insula lui Euthanasius, de exemplu, îl contrazice puternic pe Schopenhauer. În prima scrisoare bătrânul deşi propagă anahoretismul, se dovedeşte activ în mijlocul unei naturi primare, intense şi reale. El sculptează aici după o formă interioară, aidoma Prometeului goethean

Scanned with CamScanner

devenit artist, care creează la fel în acea vale încântătoare, dar atât el cât şi nepotul său sunt diletanţi ca Werther, nu artişti de profesie ca Tasso. La început Ieronim fuge schopenhauerian de iubire, deoarece "amorul este o nenorocire", instinctualitate oarbă manifestată în viaţa care nu e altceva decât repetabilitate şi egoism. Reflecţiile pesimiste şi genealoide dispar însă în faţa plenitudinii iubirii, în paradisul euthanasiei eminesciene. La Wagner iubirea se împlineşte în moarte, este tragică, la Eminescu, în nuvela *Cezara*, fericită şi antischopenhaueriană.

Drama care face dovada influenţei puternice a filosofului, expresia extatică a principiilor sale, este *Tristan şi Isolda*. Organizarea gândirii după metafizica lui Schopenhauer provine din epoca compunerii actului al II-lea şi se observă apoi în jurnalul din Veneţia şi în corespondenţa cu Mathilde Wesendonk. În oraşul italian se împletea frumuseţea şi moartea cu destinul artei romantice. Noua operă o comunică treptat în scrisori Mathildei Wesendonk ca pornind dintr-o experienţă adânc şi unic trăită şi dintr-o stare de sensibilitate bolnăvicioasă. Într-o scrisoare din 12 oct. 1858 îi mărturiseşte acesteia că se întoarce la Tristan "ca să las să-ţi vorbească în locul meu adânca artă a tăcerii tonurilor". Şi tot aici comunică marea singurătate şi retragerea în care trăieşte, ideea unui "somn liniştit şi adânc" în noaptea tristanică. Preocuparea pentru Schopenhauer, numit peste tot "mein Freund", şi pentru explicarea concepţiei sale, rămâne o constantă.

Cei doi eroi trec de la frământarea iniţială la o calmare mistică, de la violenţa telurică la liniştea cosmică. Cu toate că există o contradicţie între exaltarea wagneriană a iubirii instinctive şi condamnarea ei de către Schopenhauer, ca fatală, deoarece fortifică în om voinţa de a trăi, ideea directoare a operei ilustrează temelia filosofiei acestuia. Moartea fâlfâie în jurul celor doi îndrăgostiţi şi-i înnobilează. În fragmentul de scrisoare către Schopenhauer, Wagner credea că omul poate graţie iubirii să ajungă nu numai să renunţe la voinţa individuală, ci, mai general, să abdice el însuşi, în sine, de la voinţa de a trăi. El scrie că-i comunică "o concepţie... în care mie însumi mi se *reprezintă* în predispoziţia iubirii sexelor un drum al mântuirii prin autocunoaşterea şi autonegarea *voinţei*, şi anume numai a voinţei individuale". De fapt, aşa cum spunea Nietzsche, aici iubirea nu este schopenhaueriană, ci empedokleană. Tristan şi Isolda

Scanned with CamScanner

înăbuşă de la început *voinţa individuală* şi se pregătesc de moarte. Graţie suferinţelor îndurate ei blestemă viaţa, neagă voinţa. Disperarea iubirii îi purifică şi-i duce la suprema renunţare. În actele II şi III nu mai luptă, ci se părăsesc total pasiunii care-i domină. Adevăratul domeniu al iubirii nu este viaţa, ci moartea, nu ziua, noaptea, nu lumea fenomenală a pluralităţii, ci imperiul absolutului, inconştientului şi unităţii. Regatul zilei şi-a pierdut prestigiul pentru Tristan şi Isolda. Viaţa înseamnă bariere de timp, spaţiu, personalitate. În beţia extazului lor mistic-funebru aspiră spre noapte, ca spre un miraj şi liman de salvare:

"O ew'ge Nacht,
süsse Nacht!
Hehr erhabne,
Liebesnacht!
Wen du umfangen,
wem du gelacht,
wie wär'ohne Bangen
aus dir er je erwacht?"

În această stare extatică iubirea este esenţa realităţii. Ea înseamnă lumea inconştientului, a morţii, prin care se neantizează tot ceea ce pentru om e viaţă: universul, conştiinţa, timpul, spaţiul, distincţia obiect-subiect. Iubirea neomenească este o putere a morţii, viaţa o lungă agonie şi iluzie dureroasă. Imnul Nopţii pe care-l cântă Wagner ocult şi orfic vine pe linia lui Novalis. Ca şi în *Imnurile* acestuia, imperiul magic al nopţii, al inconştientului este totodată imperiul iubirii. Suntem introduşi într-o lume abisală şi siderală. Universul a suferit extincţia, s-a prăbuşit soarele şi s-a instalat nirvana. Foşnetul de spaţiu şi de timp a încremenit sub valurile pasiunii, încât un fel de somnolenţă divină se aşterne şi totul invită la moarte. Este extincţia conştiinţei individuale, impresia unei euthanasii, vaporizarea realităţii într-un vast regat negru. Moartea conferă uniunii eroilor o valoare absolută. Iubire şi moarte, artă şi moarte sunt două teme adânc legate între ele, formează o problematică spirituală, aşa cum îi apărea şi lui Schopenhauer în cap. 41, *Ueber den Tod*, din volumul al II-lea al *Lumii ca voinţă şi reprezentare*: "Moartea este geniul cu adevărat inspirator sau musagetul filosofiei..." Tristan este drama triplului eveniment de iubire, artă şi moarte.

Scanned with CamScanner

Este adevărat că la Eminescu nu vom găsi nicăieri o astfel de evidenţă a influenţei schopenhaueriene. Cert este că şi pe unul şi pe celălalt, nu în aceeaşi măsură însă, i-au putut atrage *metafizica iubirii* şi *metafizica morţii*. Moartea nu distruge, face numai în aparenţă să dispară lumea fenomenală. Voinţa este cea care descoperă că totul se repetă, nimic nu se naşte şi nu moare decât în aparenţă.

La Eminescu, poet prin excelenţă introvertit, din punctul de vedere al interesului discuţiei se remarcă o adâncire, o ardere lăuntrică a ideilor pesimistului german. La Wagner această filosofie este generalizată, devenită după *Inelul Nibelungilor* şi până la *Parsifal* reazimul universului său. Eminescu evoluează în sensul personalizării ei, exprimând drama interioară mai adânc. El deplasează imixtiunea filosofului german mai ales spre estetica geniului contemplator al lumii, care nu e izolat, ci orânduit într-un univers conceput static, schopenhauerian. Pornind de la proiecţia cosmică a geniului, Eminescu întreprinde filosofia universului, aşa cum au exprimat-o puţini dintre romanticii europeni care au abordat motivul din *Luceafărul*.

Iubirea dintre o fiinţă pământeană şi una extramundană este prelucrată de către Byron, Thomas Moore, Vigny, Lamartine, Edgar Quinet, Lermontov etc. în sensul unei reprezentări titanice a eroului extravertit, căutător al unui ideal etic pentru atingerea căruia nu pregetă efortul uriaş, zbaterea între spaţiul uman şi cosmos, pe când Wagner şi Eminescu fac din această temă drama artistului în societatea modernă. Aşa cum spunea Caracostea, "*Lohengrin*, alături de *Luceafărul*, e cea mai aleasă întrupare a motivului în literatură universală". Problematica celor două opere stă în legătură cu conceptul romantic al geniului, punct de reîntâlnire cu Schopenhauer. Fără îndoială, concepţia celor doi despre geniu se cristalizează în spiritul filosofului. Între Wagner şi acesta se iveşte o mare deosebire însă. Wagner nu mai vede situaţia creaţiei geniale în calmarea afectelor voinţei, ci dimpotrivă, în dezvoltarea, sublimarea lor într-o voinţă universală, fiindcă el ştie, asemenea lui Goethe, că există o "genialitate a faptelor". Schopenhauer apreciază geniul ca apariţie singulară, inexplicabilă, ca o cometă, pe când Wagner are totdeauna sentimentul apartenenţei acestuia la o comunitate mai mare: puterea care

Scanned with CamScanner

apare în el nu este proprie numai unuia singur, ci formează continuarea unei direcţii general demult croite. În această privinţă, poetul nostru când se apropie, când se îndepărtează de Schopenhauer. La început el este încrezător în forţa telurică, demiurgică a geniului, capabil să schimbe lumea, căci *Geniu pustiu* de pildă arată legătura strânsă dintre artist şi popor. Dionis reprezintă şi el condiţia şi structura personalităţii geniale de tip romantic. E un idealist, un metafizic, cum l-a caracterizat însuşi poetul, viaţa sa fiind alcătuită din cugetare, fantezie şi vis într-o deplină tăcere şi singurătate: "Lipsit de iubire – căci n-avea pe nimeni în lume, iubitor de singurătate, în neputinţa sufletească de a-şi crea o soartă mai fericită, el ştia că în «acesta ordine a realităţii», cum o numea el, nu-l va întâlni nici un zâmbet şi nici o lacrimă – neiubit şi neurât de cineva, se va stinge asemenea unei scântei (geniul comparat adesea cu un fulger sau cu o scânteie), după care nu-ntreabă nimenea – nimenea-n lume...". Ieronim din *Cezara* e tot un ins superior, singuratic, de o răceală astrală, dar capabil să se încălzească la glasul iubirii. La început el iubeşte hyperionic, rece, contemplativ şi spiritual, ca apoi întreaga sa viaţă, ca şî a lui Dionis de altfel, să ia o turnură dintre cele mai fericite şi să se depărteze atât de mult de Schopenhauer. Lohengrin coboară printre oameni, participă la viaţa şi frământările colectivităţii, se angajează în fapte umane, pe când Hyperion rămâne izolat. Esenţial este faptul că în eroii wagnerieni şi eminescieni trăieşte un mare avânt, o scânteie a genialităţii. Genialitatea bărbatului se exprimă în mari fapte şi în mari idei, cea a femeii în iubiri intense şi în devotament. Wagner este dramaturgul nostalgiei, căci eroul său, cel mai adesea un călător, fie că este Olandezul, fie Tanhäuser, Lohengrin, Siegmund, Wotan, Siegfried sau Parsifal, caută ceva şi această căutare reprezintă o năzuinţă înaltă. Unii eroi trăiesc "die Sehnsucht nach unten", ca cei doi protagonişti care ne vor preocupa în continuare. Mai trebuie să precizăm că atât *Lohengrin* cât şi *Luceafărul* provin din prelucrarea unui basm şi astfel continuă bogata tradiţie a acelui Kunstmärchen mai ales, reprezentat de către Novalis, Tieck, Brentano, Hoffmann, Fouqué, Wilhelm Grimm, Mörike etc. şi continuat până astăzi de un Dickens, Wilde, Keller, Hofmannsthal, Kafka etc. Situaţia excepţională de care se bucură basmul în romantism se datoreşte

Scanned with CamScanner

posibilității "absolutei romantizări, a poetizării și vrăjirii lumii și vieții" și așa se explică de ce problema artistului romantic "poate să se soluționeze numai în basm, într-o lume care dă desfacerea de realitate ca fiind soluția reală. Fericirea și tragicul romanticului sunt tocmai în aceasta cuprinse...".

Ambele poeme se bazează pe intuiția pesimistă a universului. Ceea ce face grandoarea eroilor este acea tragică poezie a renunțării. Într-o scrisoare către August Röckel, Wagner va spune că "este sentimentul tragic al renunțării necesare care face frumusețea *Vasului fantomă*, a lui *Tanhäuser* și *Lohengrin*, că *Inelul Nibelungilor* însăși este o dramă pesimistă". Istoria celor două cupluri este abisul care separă ca un blestem fatal geniul superior de realitatea umană. În ambele cazuri supremul adevăr este *cunoașterea prin iubire*. Dar comunicarea cu idealul, cu revelația este numai de o clipă. Ființa omenească nu se poate menține în sfera idealității, căci toate punțile de legătură se vor rupe. Ideal și real, teluric și celest, absolut și relativ devin antinomii puternice. Cei doi eroi nu pot apărea supraumani oamenilor, diferiți de tot ce au văzut Elsa și Cătălina până la ei, ci trebuie să ia formă umană spre a li se revela. Lohengrin descinde și el dintr-o lume a divinului și tot ca Hyperion se întruchipează mai apoi din zarea apelor. Lohengrinienele lebede sunt un motiv eminescian frecvent, semnalat de G. Călinescu (*Mureșanu, Povestea magului călător în stele*). Ambele opere exprimă tragedia artistului în lumea modernă. Este cunoscută însemnarea din manuscrisele eminesciene care denotă geneza *Luceafărului* și este de asemeni știut că Wagner a ilustrat alegorico-mitic prin *Lohengrin* propria sa soartă de artist genial: "Lohengrin ilustrează, scria el, situația artistului modern în societatea actuală. El vrea să fie înțeles, fără rezervă, *prin sentiment*. Dar îi este cu neputință să găsească înțelegere sinceră și absolută". Așa cum Lohengrin descinde din regatul Graalului, "dintr-o lume a luminii și minunii, insesizabilă ochilor omului obișnuit, tot așa descinde geniul dintr-o lume de gânduri și simțiri care celorlalți muritori le sunt străine și inaccesibile". Așadar, personajul wagnerian, ca și Hyperion, nu apare din noapte și suferință, ci din strălucire și desfătare. La început ei nu reprezintă genialitatea simbolică, ci grandoarea, sunt apariții miraculoase în momente critice, ambii menținuți mereu în domeniul vrajei și miracolului, atmosferă

Scanned with CamScanner

potenţată de muzică în drama germană. Nici Olandezul, nici Lohengrin nu cer dovadă, ci necondiţionalitate absolută: "artistul şi geniul cer fidelitate fără întrebare şi mărturie: în virtutea formei lor de viaţă ca geniu, ca spirit". Aşadar, avem de-a face cu dezvoltarea simbolică a mitului romantic al geniului care se simte chemat din înaltul idealului spre pământ, atras de firea umană cu care doreşte să comunice, să cunoască prin sentiment. Această cunoaştere s-a realizat, căci experienţa lor erotică, unică şi suficientă, i-a dus la revelarea resorturilor celor mai intime ale lumii. Aici rezidă singularitatea şi originalitatea extraordinară a poemului eminescian, şi anume depăşirea năzuinţei erotice prin cunoaşterea esenţei lumii. Eminescu dezvoltă, sub influenţa lui Schopenhauer, o complexă filosofie a universului. Acest univers la început a fost un haos, o lume dezorganizată şi rebelă ce nu-şi găsea sensul real. Poetul nostru manifestă vocaţia fenomenelor originare, a naşterii şi extincţiei lumilor. Demiurgul a organizat această lume într-un cosmos organic, devenit amorf, îngheţat pentru totdeauna în tiparele sale esenţiale, din care orice mişcare, orice devenire este schopenhauerian exclusă. Este un univers foarte orgolios de arhitectonica sa superbă. Or, Hyperion, un punct central al acestui cosmos atât de perfect organizat, aşa cum şi geniul pe care-l simbolizează este un punct central al lumii, Hyperion cel care s-a ivit din haos ("Din chaos, Doamne, -am apărut") şi din repaos ("Şi din repaos m-am născut"), aşadar din stările incipiente ale lumii, vine să-i ceară Demiurgului dezlegarea de divinul nemuririi, dar având presentimentul refuzului (obiectivat) al acestuia, adică conştient de anularea principiului Necesităţii absolute, de reîntoarcerea din nou la haos ("Şi m-aş întoarce-n chaos...") şi în forma dintru început ("Mi-e sete de repaos"), cu alte cuvinte conştient de regresia lumii. Tocmai de aceea Demiurgul nu-l poate dezlega de nemurire, căci ar însemna recăderea lumii în bezna şi ataraxia iniţiale. A deplasa un punct fundamental al acestui cosmos ar însemna neantul, prăbuşirea întregului edificiu atât de măreţ arhitecturat. Acesta este motivul cosmologic al refuzului, căruia îi urmează unul dictat de eternele antinomii: divin-uman, etern-perisabil, de coşmarul schopenhauerian al repetabilităţii, de nostalgia idealului, semnul norocului, iarăşi schopenhauerienele concepte de timp, spaţiu, individualitate etc. sintetizate în versuri ca:

Scanned with CamScanner

"Din sânul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare;

Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paşte,
Căci toţi se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte".

Ca şi consecinţă a acestui refuz, Demiurgul îi oferă compensaţii, dintre care una singură pare acceptată, aceea a geniului, a cărui frumoasă metaforă ne-o comunică versurile:

"Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare?"

Tot în sens schopenhauerian, Eminescu nu dezvoltă momentul creaţiei ci numai al contemplaţiei. Cu alte cuvinte, contemplaţia presupune creaţia, deoarece geniul creează contemplând. Retragerea seraficului Hyperion în sferele de sus este aidoma plecării lui Lohengrin. Ei nu se manifestă în sensul titanului romantic care caută aventura exterioară, strădania neistovită pentru atingerea idealului etic spre care aspiră. Locul acestei agitaţii l-a luat seninătatea. Fiindcă nu caută propriu-zis idealul pe care-l reprezintă ei înşişi la modul absolut-ineluctabil. Acest absolut exclude relativismul, ei nu pot renunţa la divinitate, ci sunt condamnaţi la solitudinea rece întrucât omul cu care ei vor să se unească nu poate atinge pe deplin idealul. Nostalgia firii umane spre acest ideal, extazul atingerii lui este clipa fugitivă, pentru că trezindu-se din visul său fermecător sufletul uman nu poate decât să constate distanţa infinită care-l separă de absolutul întrezărit pentru moment. Conduita celor doi este dictată de necesitatea inexorabilă şi de legitatea puternică a universului. Elementul care-l individualizează pe Hyperion ca geniu este *înţelegerea* superioară a antagonismelor fundamentale dintre două lumi, adică dintre lumea artei

Scanned with CamScanner

şi lumea comună. Dar această înţelegere a unei necesităţi absolute nu-i împinge pe cei doi eroi la disperare, nici la revoltă titanică, ci ei se menţin în aceeaşi seninătate înaltă şi contemplativă, deoarece au ajuns la suprema conştiinţă de sine şi de univers. Hyperion este adâncit în perspectivă filosofică, în sensul că experienţa erotică i-a revelat taina lumii, adică a ajuns prin cunoaşterea relativă prin iubire la cunoaşterea absolută. Năzuinţa erotică însemna pentru Cavalerul Graalului şi pentru eroul eminescian năzuinţă spre completitudine. Iubirea nu mai e salvare, ca în *Vasul fantomă*, ci completare, iubirea, legea primă a lumii trebuie să se întroneze şi în sfera rece a ideilor. Iar schopenhaueriana contemplaţie din final este rezultatul şi esenţa acestei cunoaşteri.

Iată doar unele relaţii care se pot stabili între opera eminesciană şi drama muzicală a lui Richard Wagner. Pe măsura dezvoltării şi adâncirii lor se verifică profunda originalitate a geniului eminescian, pe de o parte, iar pe de alta, avându-l în vedere şi pe Schopenhauer, principiul după care influenţa filosofică nu se datorează hazardului, ci se produce în baza acţiunii unor factori care depăşesc datele socio-estetice şi ţin de structura temperamentului şi intuiţiei artistice. Fiindcă în momentul când ei îl descoperă pe filosoful de la Frankfurt, dispoziţiile interioare erau pregătite pentru a-l recepta. Wagner preia mărturisit această doctrină care rămâne o constantă şi pe care o plasează la un moment dat conştient în centrul gândirii sale şi al universului său artistic. Eminescu se apropie şi se depărtează de Schopenhauer, în sens mai mult poetic, constantă rămânând, după părerea noastră, aderenţa sa la estetica filosofului german, în special la estetica geniului. Problematica geniului ne apare în felul acesta încă o dată ca temă fundamentală a romantismului, deoarece toate elementele sale consacrate (natură, iubire, vis, noapte, moarte, inconştient etc.) iradiază din acest centru de foc care este eul creator. Prin Wagner şi Eminescu, apogeul romantismului german şi românesc în secolul al XIX-lea, dacă avem în vedere ansamblul creaţiei lor, dominată de o viziune filosofică, apare mai relevantă ideea că adevăratul mit romantic este mitul geniului, al artistului, al poetului-rege.

Scanned with CamScanner

Receptarea lui Eminescu printre germani

După volumul *Eminescu im europäischen Kontext* (1988), Ion Constantinescu a editat la cunoscuta Verlag Südostdeutsches Kulturwerk din München cel de-al doilea volum consacrat poetului, *Eminescu 1889-1989. Nationale Werte – internationale Geltung* (1992). Volumul însumează lucrările prezentate la Colocviul Eminescu ţinut cu prilejul centenarului morţii poetului, sub auspiciile Universităţii din Augsburg. Sesiunea organizată în colaborare cu Südosteuropa – Gesellschaft şi Comisia germană pentru UNESCO şi-a axat interesul în principal pe mai vechea idee a lui Ion Constantinescu, aceea a modernităţii poetului nostru, structural înrudit cu Novalis, Hölderlin sau Leopardi, dar contemporan cu Mallarmé şi Rimbaud, cu Nietzsche şi Richard Wagner, cu Van Gogh şi Dostoievski. Apartenenţa dublă a lui Eminescu la romantici şi la moderni are şi o altă explicaţie ce ţine de ideile fulgurante şi de intuiţiile poetice ale modernităţii în cazul unor romantici importanţi ca Novalis sau Edgar Poe, de fascinaţia limbajului poetic şi concepţia despre un cosmos în unitate în care acţionează sistemul baudelairean al analogiilor şi corespunderilor, în oricare caz de utilizarea de către Eminescu a unor procedee stilistice, în general, improprii romanticilor, şi de afirmarea unui alt Weltanschauung caracteristic sfârşitului de secol.

Într-un studiu solid, cel mai substanţial din întregul volum, *Cromatica ireală ca element de structură în opera lui Eminescu*, Ion Constantinescu, pornind de la principii enunţate de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*, remarcă translaţia de la cromatica tradiţională la un cromatism nou care devine programatic la Rimbaud, un cromatism ireal urmărit atent în opera poetului român, ca o nouă unitate stilistică ("soarele negru" bunăoară devine expresie a situaţiei limită în care realitatea există numai ca limbaj poetic). În locul naturii mimetice a romanticilor, transpare o natură construită cu peisaje inventate, în care fiinţa, în lirica târzie a poetului, s-a înstrăinat într-o lume "urâtă" şi într-un univers crepuscular care exprimă o stare

Scanned with CamScanner

dramatică. Această cromatică ireală, şi aici este meritul principal al exegezei profesorului român, care redimensionează întregul univers eminescian şi creează noi relaţii între lucruri, între lucruri şi fiinţă, este privită prin referinţe la lirica secolului 20, ca rezultat al unei sensibilităţi noi şi al unei estetici moderne.

Celelalte contribuţii, chiar dacă unele oarecum circumstanţiale, formează laolaltă un ansamblu organic, coerent, o dovadă a modului cum se scrie, ce se scrie şi se publică în străinătate despre Eminescu, în limbi de circulaţie. Chiar dacă nu deschid teritorii noi în eminescologie, materialele din volum sunt importante cu atât mai mult cu cât apar într-un alt şi important spaţiu de cultură, cum este cel german, îndeosebi atunci când este vorba de Eminescu. A devenit astăzi un lucru îndeobşte cunoscut şi acceptat că, dintre toate limbile pământului, versul lui Eminescu sună cel mai bine în limba lui Goethe, a lui Hölderlin şi Heidegger. Simptomatic este mai apoi faptul că printre semnatarii studiilor din volum întâlnim nu numai profesori şi cercetători proveniţi din România, ci şi din Germania. Unele asemenea studii se ocupă de lirica de tinereţe a poetului (*Din străinătate, Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*), datorate lui Peter Neuhofer, Artur Greive, Gerda Schüler şi Ion Taloş, altele sunt abordări din perspectiva istoriei şi criticii literare, a hermeneuticii şi literaturii comparate. Mitologia dacică a lui Eminescu, în speţă fuziunea acesteia cu mitologia nordică i se revelă regretatului Marin Bucur ca o nouă dimensiune mitică europeană. Toposul iubirii ca suferinţă în poezia eminesciană este privit de Viorica Sandu Constantinescu în acord cu temele de bază şi cu topoii poeziei europene. Horst Fassel reia din perspectivă comparată mai vechea dar din nou actuala paralelă Eminescu–Lenau "ca premisă a unei largi solidarităţi a literaturii europene", cei doi poeţi proveniţi din Europa de sud-este situându-se ca sinteze sau simbioze multiculturale. Un studiu avizat, probabil cel mai nou şi în orice caz cel mai plin de sugestii, care deschide posibilităţi noi cercetării comparate Eminescu–Lenau. De menţionat şi studiul Luminiţei Fassel *Asupra receptării lui Eminescu în Italia*, în special pentru

Scanned with CamScanner

punerea în evidenţă a contribuţiei lui Gino Lupi la cunoaşterea mai bună a poetului român în lume, al lui S. Paleologu-Matta despre *Temporalitatea la Eminescu*, al Ilinei Gregori *Basmul. O "hieroglifă a sufletului popular"*, al lui Georg Cojerean consacrat receptării lui Eminescu în Germania. Un tabel cronologic al vieţii şi operei poetului, o bibliografie selectivă şi un indice de autori închid această culegere de studii în care opera eminesciană se demonstrează pentru cercetarea actuală încă o dată ca important text al modernităţii şi ca mediere a valorilor naţionale ce-şi impun valabilitatea internaţională.

Din ansamblul acestor studii prezentăm în traducere românească articolul lui Wolf von Aichelburg, fidel prieten al românilor şi avizat traducător al marilor lor poeţi, referitor la problema mereu actuală şi mereu controversată a traducerilor din Eminescu. Aş dori să amintesc că Aichelburg (1912-1994) a publicat în germană în acelaşi an 1989 un elegant volum selectiv din opera poetică a lui Eminescu, însoţit de o consistentă prefaţă, la Fundacion Cultural Rumana din Madrid, ilustraţiile aparţinând pictorului Radu Maier din München. Cartea include 27 de poeme eminesciene în traduceri performante datorate, în principal dar nu numai, lui Aichelburg, printre care *Luceafărul, Scrisoarea I, Călin* etc. Aş aminti de asemeni apariţia în1995 la aceeaşi editură Südostdeutsches Kulturwerk, atât de deschisă culturii române, a volumului lui Aichelburg *Am Abgrund aller Fernen*. Volumul însumează traduceri selective în germană din şase poeţi români ai secolului 20: Arghezi, Bacovia, Ion Pillat, Ion Barbu, Lucian Blaga şi Mihai Beniuc, cu ilustraţii şi concise dar esenţiale prezentări ale acestui profund cunoscător al spiritualităţii româneşti, care a fost poetul german provenit din România, şi cu o anexă bio-bibliografică datorată nu mai puţin cunoscutului germanist Peter Motzan, membru şi colaborator ştiinţific, împreună cu Ştefan Sienerth, al instituţiei müncheneze amintite.

Scanned with CamScanner

Eminescu în germană. Probleme de traducere

Wolf von Aichelburg

Ca autor al unei noi, în momentul de față al celei mai noi selecții de poezii ale lui Eminescu în germană (M. E., *Gedichte*. Eine Auswahl mit einem Vorwort von W. v. A., Fundacion Cultural Rumena, Madrid, 1989) și ca unul care retranspune în versuri, într-o formă nouă, poezii deja traduse și care se găsesc în acest volum selectiv, am fost confruntat într-un dublu mod cu problema "Eminescu în germană".

Relațiile strânse ale poetului cu cultura germană – ca elev la Cernăuți și ca student la Viena și Berlin – sunt în general cunoscute. Din contră, trebuie să constatăm că ecoul poeziei sale în spațiul cultural german a rămas din păcate superficial și nu se află în nici un fel de raport direct cu importanța acestei opere poetice. Există numeroase transpuneri, începute de acea mult stimată regină a României, Elisabeth von Wied, cu numele de poetă Carmen Sylva, și până în epoca nouă. La fel există numeroase articole și lucrări mai mari despre poet. Aș vrea să menționez și conferința radiodifuzată a excepționalului eseist Gerd-Klaus Kaltenbrunner care, cu toate că nu vorbește românește, a dovedit prin această conferință o remarcabilă familiarizare cu datele vieții și operei poetului.

Un motiv pentru receptarea deficitară este apartenența poetului la o cultură europeană marginală, cu asta vreau să spun că limba în care el a compus este puțin uzuală pe plan internațional și este greu de presupus că va fi vreodată. Mai este și, "grosolan spus", o fatalitate geografică, pentru că literatura popoarelor mai mici dar situate central, ca aceea a danezilor și scandinavilor, si-a găsit firesc și oportun racordarea la cultura occidentală. Dar despre premisele istorice nu doresc să mai insist aici.

Pe lângă aceasta trebuie să mai existe și motive interne care au împiedicat sau încetinit o receptare mai largă a operei lui Eminescu. Ca talent al formei, desăvârșit de timpuriu, poetul nu a crescut în aceeași măsură traversând etapele încercărilor și asimilărilor. O selecție în sensul unei accentuări a maturității stilistice a acestei opere, ar fi făcut poetului,

Scanned with CamScanner

în deceniile anterioare, un serviciu mai bun decât o selecţie bine intenţionată, făcută după criteriile unui cunoscător, în general, pe care adesea îl întâlnim. Mi se pare cu totul paradoxal să fi acţionat împotrivă chiar o anumită influenţă germană, în sensul unei preocupări mai apropiate cu opera poetului în cercurile germane. Influenţa germană se întinde de la lirica de idei a lui Schiller, peste romantici, până la romantismul târziu al lui Lenau şi Heine. Să nu uităm puternica influenţă exercitată de filosofia lui Schopenhauer care venea în întâmpinarea temperamentului depresiv al poetului. Într-o serie de poezii ale lui Eminescu este vizibilă, în primul rând în stil, ironia romantică a lui Heine şi, legat de aceasta, poezia tipică a Weltschmerz-ului. Ruptura trăirii prin intervenţia intelectului, oarecum după schema: cât eşti de frumoasă şi curată ca un înger şi în fond obişnuită şi falsă ca toate femeile. Sau şi schema Weltschmerz-ului: cât de luminoasă îmi pare această lume care în fond este numai decădere şi aparenţă. Asemenea poezii, apropiate ca mod de comparare, au fost puse de traducătorii în versuri şi proză adesea în prim plan, pe când tematica lor a trebuit să producă asupra timpului transpunerii un efect întârziat în spaţiul cultural german. Ar fi aici de citat judecata dispreţuitoare şi unilaterală a lui Klabund în a sa istorie a literaturii universale.

Deviind aparent de la tema noastră, trebuie să ne îngăduim un mic excurs de critică stilistică. Putem să deosebim în poezia lui Eminescu două nivele ale trăirii. Criticul şi istoricul literar român I. Negoiţescu a disociat, din punctul de vedere al limbii mai puţin fericit, între inspiraţia neptunică şi inspiraţia plutonică a poetului. Fără să abordăm critic discutarea acestei terminologii, putem să facem o referinţă de natură comparatistă la distincţia lui Schiller între poezia naivă şi poezia sentimentală sau la împărţirea făcută de Gundolf în trăire (Erlebnis) originară şi trăire prin cultură (prin formaţie). Neptunic-sentimental ar fi prin urmare o circumscriere poetică a ceea ce este dorit (Des Gemeinten), vorbirea despre o problemă sau un sentiment. Un conţinut abstract sau un sentiment este îmbrăcat într-un veştmânt poetic. În opoziţie cu aceasta, obârşia gândului ar fi deja poetică, în cazul unei poezii de inspiraţie plutonică; ea apare ca imagine sau simbol dintr-o profunzime nereflectată a subconştientului, ca ultim cifru poetic insolubil raţional.

Scanned with CamScanner

Nu toate poeziile se află desigur în acord cu această schemă. În perfecţiunea platonică, spre care aspiră *Odă în metru antic*, nu mai rămâne nimic din materia primă a ideii, în pofida speciei care este proprie exprimării directe. Versul "*Vino iar în sân, nepăsare tristă*" aminteşte direct de *Fantezie de seară* a lui Hölderlin. Este vorba, în cazul deosebirii întâlnite aici, nu de măsura a ceea ce este asimilat. Este vorba în cazul unei maturităţi stilistice sporite nu de eliminarea influenţelor, ci de o fuziune, de o amalgamare. Influenţa şi gradul influenţei rămân ca atare fără importanţă. Problema este modul asimilării care pune în lumină o parte cu totul extraordinară a înzestrării lui Eminescu.

Ar fi de amintit acum o altă influenţă germană indirectă: valorificarea stimulată de Herder cu câteva generaţii mai înainte a ceea ce este specific "naţional-popular", detaşarea de ideea unui model demn de imitat, acela al antichităţii, şi de orientarea spre ideea unor modele de frumuseţe nenumărate, incomparabile, spre expresia unui "spirit popular" autohton. Eminescu a adunat foarte de timpuriu cântece şi basme populare. N-a fost condus de o ambiţie ştiinţifică de culegător, ci mai mult de un instinct artistic inconştient, aflat în căutarea unui stil corespunzător particularităţii sale poetice. N-aş vrea să aduc aceste aspiraţii în legătură cu patriotismul lui Eminescu şi poziţia sa politică orientată în mod accentuat spre tradiţie, cu toate că nu există aici nici o contradicţie. Este vorba de străduinţe situate în domeniul pur estetic. S-ar putea căuta probabil ţelul unei lupte inconştiente a poetului, în sensul unui mod de expresie corespunzător felului său propriu, în insistenţa sa cu privire la insignifianta linie de demarcaţie între un limbaj superior de tip clasicist şi unul transmis, atât de apropiat modului popular de simţire şi expresie. Nu mi se par de o importanţă hotărâtoare poeziile lui Eminescu care, deşi considerate în mod accentuat poezii de tonalitate populară, trebuie privite ca fruct secundar al unei intensive preocupări pentru poezia populară, sau care sunt generate de alte cauze. Mi se par în primul rând rezultatul unei neexprimate atitudini interioare de apărare a poetului în faţa reflecţiilor intelectului, deci şi în faţa ironiei romantice.

Scanned with CamScanner

Mult mai mult mi se par un joc cu forme date. Copilăria poetului la țară, într-o regiune naturală care la el se leagă de ideea paradisului pierdut (a se vedea poezia *O, rămâi*), a rămas un eveniment primordial, trăit independent de orice fel de educație și care a acționat până în ultimii ani de creație. Aș vrea să aduc aici din nou în discuție disocierea între "neptunic" și "plutonic", între un mod de expresie condiționat de cultură și un altul originar. Ceea ce ține în mod particular de poezia populară, voalat în anumite cifruri simbolice ale discursului, devine pentru poet un domeniu tematic caracteristic și dincolo de stilul comparabil cu cel apropiat de poezia populară. Trăirile tipice care revin mereu sunt eliberate de orice intervenție a intelectului, într-o regiune protejată a veneraţiei și impalpabilului. Poetul se eliberează de reflecție, evită dezmeticirile inteligenței analitice. De lucrul acesta țin simbolurile care se întorc stereotip, ale întunericului pădurii, ale lunii, izvorului, teiului în floare. Și nostalgia morții este înainte de orice un sentiment ferit de orice ironie și îndoială, un așa-numit sentiment primar. În poezia *Mama* figura mamei ca simbol al somnului prenatal trece în cea a iubitei. Unirea cu iubita este pusă pe plan de egalitate cu trezirea de niciodată și simbolic și cu întoarcerea în sânul matern, la somnul prenatal. Eros și Thanatos se întrepătrund. Aceste citate nu vor să exprime o decizie pentru un anumit motiv tematic în lirica lui Eminescu. Ele trebuie să treacă drept exemple pentru poeziile în care este reprimat patosul romantic și reflecția intelectului și cu asta, cum am arătat, contribuie la îndepărtarea unui obstacol posibil, în vederea unei alte receptări a poetului. De asemeni tonul blând, elegiac vorbește în acest context pentru un alt fel ton desemnat ca unul originar liric.

Aici s-ar putea face o observație. Dacă unele poezii sunt privite comparativ cu maniera lui Heine, ca influențate de modă sau improprii, poezii care provin din a doua mână, oare cât de mult trebuie privite și simțite ca imitație și nu ca ceva original poezii care se dovedesc înrudite cu cele populare până la a se confunda, ca *Revedere* sau *Ce te legeni, codrule?*

Dacă la început am vorbit de influența unui Lenau și Heine, am putea în acest context să amintim poezii de Eichendorff și Mörike,

Scanned with CamScanner

poeţi de mare potenţial lingvistic care adesea se leagă într-un mod aproape insesizabil de tonul popular autentic, până la confuzie. În pofida acestui ton imitativ, Eminescu a găsit şi el în poeziile citate embleme autentice pentru expresia sentimentelor sale celor mai intime. El nu imită cântecul popular, el şi-a însuşit tonul popular. Nici un critic român nu l-a simţit ca procedeu al unui plagiat. Poeziile apropiate de tonul popular sunt simţite şi încadrate ca genuine creaţii eminesciene. Şi pe bună dreptate. Aici nu este înveştmântat în versuri un eveniment trăit. Poetul găseşte un simbol, în caz extrem o hieroglifă, pentru un eveniment cu totul personal.

În fine, mă întorc la tema propriu-zisă a acestor scurte consideraţii, la problemele traducerii. Cine îşi încearcă talentul în domeniul transpunerilor în versuri, îşi face o idee şi are de câştigat în problema traducerii şi pornind de la textele altora. Cazul câtorva poezii care se bucură la unii traducători mai vechi de o anumită preferinţă dar care, cum cred, au împiedicat o receptare de durată a lui Eminescu în spaţiul cultural german, vine oarecum în întâmpinarea traducătorului.

Cu ocazia aniversării a o sută de ani, s-a vorbit la Paris despre dificultăţile transpunerilor lui Eminescu în franceză şi s-a observat că, în pofida deosebirilor, în general importante, există o înrudire "prozodică" mult mai mare între română şi germană decât între română şi limba franceză, de care este atât de apropiată după origine. Exact această, să-i spunem, întâmpinare "prozodică" îngreuiază într-o anumită privinţă o transpunere lingvistic valoroasă. Dificultatea constă în ocolirea clişeelor în germană. Asta e valabil în primul rând în cazul poeziilor de la începutul anilor şaptezeci. Nu se poate tăgădui că poeziilor de dragoste din epoca 1882-1883 le este propriu un ton al pasiunii autentice care este cu totul absent în cazul unor poezii în genul celor ale lui Heine. Asemănările exterioare, care nu trebuie să însemne dependenţă – am spune, asemănări condiţionate de epocă – pot să devină însă obstacole pentru un traducător. Se pierde ceva din efectul acestor poezii, muzicalitatea lor, şi este de neînlocuit acolo unde astfel de neajunsuri ale traducerii nu sunt acoperite de o imagistică puternică.

Scanned with CamScanner

În cazul poeziilor în ton popular, dacă vrem să le numim astfel, am auzit adesea că ar fi intraductibile. La unele traduceri se observă şi o anumită indispoziţie (Unlust). În opoziţie cu această constatare, găsesc în cazul respectivelor poezii că ele vin mai degrabă în întâmpinarea mea tocmai pentru că dispare grija de a nu cădea pradă unui clişeu sau unui ton evident plicticos. Rămân desigur alte dificultăţi care trebuie depăşite. De aceea este vorba de a găsi pentru fiecare poezie tonul echivalent, tonul exact al sentimentului, care este în cele din urmă însăşi originea textului poetic. Aici hotărâtor este adevărul interior, care este mult mai important decât fidelitatea cu orice preţ faţă de text. Dacă eu traduc "*codrule, codruţule...*" cu "*Wald, du liebes Wäldchen...*", am pierdut legătura din capul locului. Este clar că forma diminutivală are în germană un cu totul alt substrat afectiv. Dacă "*codrule, codruţule, / ce mai faci drăguţule*", traduc cu "*Wald, mein Bruder, Wald, du lieber, / sehe ich dich wirklich wieder?*" cred că într-o oarecare măsură am respctat mai bine tonul original al sentimentului de care depinde în primul rând. O transpunere prea apropiată de text mi-ar fi ajutat prea puţin în acest caz şi urechile germane ar fi rămas surde. Important este aici nu concordanţa noţională obligatorie pentru filologi, ci o redare care să nu facă să se observe că nu este originalul german. Asta este probabil prea mult spus, dar în esenţă cred că este mai important să-l conduci pe poetul străin spre cititor sau ascultător decât să-l predai pe cititor cu orice preţ poetului. Poetul devine în felul acesta oaspetele cititorului şi-şi poate dobândi dreptul la o ospitalitate de lungă durată. În cazul invers, poetul rămâne un monument, căruia putem să-i acordăm atenţie cu rezervă, dar care nu ne devine mai familiar. Sunt de părere că merită efortul de a ni-l apropia pe poet în modul acesta, de a-l germaniza puţin, acolo unde asta este şi atât cât este posibil. Sper că în felul acesta poate fi stimulată apropierea cu încă un pas a iubitorului german de poezie de poetul naţional al românilor.

Scanned with CamScanner

George Coşbuc – vocaţia umanistă a culturii

Eforturile lui Coşbuc în direcţia culturii şi literaturii universale se impun ca permanenţe dintre cele mai viabile. De la neistovitul tălmăcitor la sarcina civică de popularizare a gloriei legendare a istoriei naţionale, de cultivare şi instruire a maselor ţărăneşti, la îndrumătorul didactic şi cultural, străbate o conştiinţă luminoasă, o hărnicie intelectuală, un surâs generos peste fruntariile vremii. Valorile interne ale lucrării sale restabilesc filiaţia unei vechi tradiţii pe direcţia uriaşei opere a Şcolii Ardelene şi a paşoptiştilor, de educare a maselor prin cultură şi înălţare a literaturii române, fiindcă "înţelegerea şi caracterizarea unui mare poet, scrie Tudor Vianu, se face prin ataşarea lui de mai multe serii istorice ale culturii, care se încrucişează în el şi constituie elementele unei creaţii noi. Grandoarea unui poet nu constă în izolarea de munca de cultură a trecutului, ci în puterea de a o absorbi şi de a o transforma, introducând-o într-o sinteză personală şi a timpului său". Poetul apare într-un context istoric şi spiritual când se simţea imperios nevoia unei revigorări a elanului inimii şi minţii. Cu un gest robust el înlătură romantica desuet-artificioasă post-eminesciană şi autohtonizează mai mult poezia prin apropierea intimă de eposul folclorului naţional.

Poate nu vom întâlni la Coşbuc înţelegerea filosofică eminesciană a conceptului universalităţii culturii şi literaturii. De formaţie preponderent germană, asemenea lui Eminescu, dacă nu avea aripile de luceafăr să străbată incomensurabilul, poetul ardelean se mişca în spaţiu şi timp pe coordonate întinse, de la clasicismul greco-latin, de la literaturile Orientului antic, la epocile Renaşterii, Iluminismului şi Romantismului, până la literatura zilelor sale. Avea simţul istoric, relativist al culturii şi vocaţia ei naţional-populară. Articolul program al "Vetrei" afirmă raportul dintre universal şi naţional: "Se zice, fără îndoială, că arta nu are naţionalitate. Operele de valoare universală sunt însă un fel de sinteză a dezvoltării culturii naţionale..." Specificitatea naţională este prin urmare condiţie a universalităţii, iar cultura şi literatura universală se constituie din cele mai înalte realizări ale culturilor şi literaturilor particulare. Mai mult, Coşbuc remarca finalitatea etică şi umanistă a actului de cultură care trebuie să

Scanned with CamScanner

slujească un ideal, "căci fără idealuri, nota el în *Prefața* ediției din 1902 a *Scrierilor* lui Grigore Alexandrescu, nu e luptă, și fără luptă nu e nici literatură".

Nemulțumit de caracterizarea unilaterală a lui Gherea, Coșbuc își afirmă credința în esența universală a inspirației artei. Homer și Dante au demonstrat-o tocmai prin libertatea și universalitatea spiritului lor. Suprema îndatorire a artei este reflectarea adevărului, "iar adevărul – în artă – e una cu frumosul". Scriitorul model pentru Coșbuc, de superioară conștiință artistică, cel care a lăsat o operă profund realistă, cu un mesaj umanitar și filosofic, a fost Dante. Preocupările sale dantești pun în evidență conștiința estetică a marelui florentin, rolul poetului în societate și cultură, înalta funcție acordată poeziei. Dante a fost vates al omenirii, cel care a apărat demnitatea omului și a artei. Pretutindeni Coșbuc subliniază în *Divina Comedie* idealurile umanitare. L-au influențat profund considerațiile dantești asupra unor mari spirite ale antichității, cum ar fi Vergiliu, iar datorită culturii sale clasice a putut urmări cu interes și cu fecunde rezultate asimilarea antichității în opera poetului italian.

În plan autohton, Coșbuc se îndreaptă constant spre tradiția culturii și literaturii române. Prețuirea sa se adresează cărturarilor a căror operă a avut un caracter militant, punând-o în serviciul unei colectivități. În concepția sa, poetul este indestructibil atașat poporului din care își extrage materia creației și ca atare el este util societății. Societatea avea însă alte imperative și el exagerează linia tradiționalistă. Să păstrăm cu venerație tezaurul de cultură al înaintașilor și să-l răspândim în popor, – iată un ideal etic și artistic. Literatura, "altarul vieții sufletești a noastre", este depozitara cea mai bună a tradiției și cea mai bună cale de a o transmite poporului. De aceea nu poate concepe formula modernă a poeziei ce se impunea vertiginos, deși, după opinia unei părți a criticii (I. Negoițescu, Edgar Papu), îndeosebi prin traduceri Coșbuc pare să se fi inițiat în tehnica experimentelor simboliste. În orice caz, poetul ardelean rămâne un clasic în gândire și artă.

Cultul pentru marile valori – Homer, Vergiliu, literaturile hinduse, Goethe și în special Dante, numeroasele traduceri și articole îl revendică pe George Coșbuc o personalitate cu o "cultură universală solidă și

Scanned with CamScanner

luminoasă", cum remarca Ion Scurtu cu aproape un secol în urmă şi demonstra prof. Gavril Scridon într-o importantă cercetare de literatură comparată consacrată poetului. S-a vorbit adesea despre activitatea sa de traducător fără a se depăşi, în multe cazuri, nivelul de statistică şi inventar. Poetul face operă de cultură prin traduceri şi, în orice caz, înscrie un moment în evoluţia culturii române. După Edgar Papu, Coşbuc "apare la noi ca primul mare poet dublat de un mare traducător, frângând astfel vechea prejudecată a separaţiei dintre cele două domenii". Poetul traducător se situează cumva în prelungirea exigenţei lui Titu Maiorescu care, în 1862, marca intrarea traducerilor la noi într-o altă frază, superioară etapei paşoptiste. Coşbuc tălmăceşte din literaturile greacă, latină, sanscrită, italiană, germană, rusă, maghiară, engleză, franceză etc. Realizările lui în acest domeniu îl impun ca pe unul din marii traducători ai lumii şi-l singularizează totodată între marii scriitori traducători. Gestul său nobil nu are precedent în istoria literaturii române, decât, poate, dacă gândul nu cumva ne poartă tot spre Eminescu, cel care singur printre poeţii lumii se încumeta să întreprindă tălmăcirea uneia dintre cele mai mari şi dificile opere filosofice, kantiana *Critică a raţiunii pure*. Ca şi ilustrul său înaintaş, poetul ardelean va fi stat şi el singur în faţa numeroaselor texte străine, trudind asupra cuvântului cu marea disponibilitate şi exigenţă care-l caracterizau, fiind vorba şi în cazul său, ca şi în cel al lui Eminescu, cum scria Constantin Noica, "de o luptă, una dusă fără frică şi fără prihană". Să ne gândim la capodopere ca *Divina Comedie, Eneida, Odiseea, Sacontala, Antologia sanscrită*. Coşbuc avea conştiinţa clară a finalităţii cultural-estetice a traducerii. De aceea este el un virtuoz al alexandrinului sau terţinei în veştminte româneşti, al unor uimitoare ritmuri, rime, prelucrări lexicale. I. Negoiţescu a revelat modernitatea, "valoarea excepţională" a acestor traduceri, iar Lucian Valea le-a privit ca veritabile evenimente ale limbajului şi inspirate echivalenţe, subliniind totodată valoarea de sugestie a "imponderabilelor sonore" ale cuvintelor.

Antichitatea revelă dispoziţia fundamentală a temperamentului epic coşbucian, atât prin ethosul eroic şi mitologic cât şi, în special, prin perenitatea şi echilibrul clasic al literaturilor vechi. Aceste literaturi trăiesc

Scanned with CamScanner

în conştiinţa sa ca modele inalterabile de perfecţiune şi adevăr. Educarea maselor prin cultură, după cum remarca Ion Breazu, "a rămas una din caracterele principale ale culturii române din Transilvania" şi se putea realiza prin cunoaşterea clasicilor. La Coşbuc faptul acesta derivă din concepţia despre caracterul educativ al artei şi rolul activ al poetului în lume şi societate. Poezia conservă unitatea conştiinţei naţionale şi o înflăcărează. Literatura transilvăneană urma modele clasice datorită convingerilor cu privire la originea românilor şi ca rezultat al solidei educaţii dobândite în şcoli. Exista astfel un cult, un elan clasicist, o anumită atitudine. Ducând mai departe această tradiţie, Coşbuc descoperă la rândul său un popor "homeric" pe care-şi propune să-l lumineze.

Anii liceului năsăudean au fost hotărâtori în direcţia formaţiei sale umaniste. La început el traducea în versuri paginile citite şi comentate în clasă sau versifica după un text vechi. Era bine informat cu privire la concepţia anticilor despre artă. A adnotat, de exemplu, volumul *Die Poetik des Aristoteles* editat la Leipzig. Mărturie a culturii sale din epoca studiilor liceale stă lucrarea *Despre salutare* în care sunt citaţi scriitori străini ca: Dante, Rabelais, Shakespeare, Goethe, Schiller, Heine, Lamartine, Hugo etc. Viitorul poet studia latina şi greaca, traducea din Homer şi Herodot. În clasa a VII-a se ocupa intens cu *Eneida* şi *Odiseea*, în clasa următoare cu Horaţiu. Aşa încât într-o epocă timpurie în spiritul său se naşte un clasicism literar structural, paralel cu unul folcloric, pentru că şi scriitorii cei mai îndrăgiţi au apelat la creaţia populară. Formaţia iniţială, din perioada năsăudeană, pare a fi predominant clasică, peste care însă se suprapune de îndată orizontul nebănuit deschis de limba şi cultura germană, încât cele două surse interferează, în conştiinţă poetului fuzionând spiritul clasic cu spiritul modern, de esenţă romantică. Aceeaşi constatare se desprinde cercetând interesul său pentru filosofie, istorie, aşa cum în ansamblul moştenirii lui George Coşbuc există de asemeni o interferare permanentă a culturii universale cu specificul naţional. Nicolae Drăganu semnala influenţa "clasicismului greco-roman şi a neoclasicismului german" care şi-au pus pecetea asupra începuturilor lui Coşbuc, dincolo de Alecsandri şi poezia populară.

Filonul clasic nu se va stinge niciodată. La Cluj se contaminase de ideile lui Grigore Silaşi, încercând în *Atque nos!* să transpună în versuri teza profesorului român despre crearea unei mitologii naţionale

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

fundamentată pe cea antică. Poetul reflecta, cum ştim, la un mare epos naţional care să sistematizeze mitologia românească în chipul *Iliadei* şi *Eneidei*. Aceasta explică, după G. Călinescu, marea lui predilecţie pentru epopeele celebre *Eneida, Sacontala, Divina Comedie*. Petru Poantă în excelentul său eseu despre Coşbuc a remarcat cuprinderea mitologiei autohtone la modul poetic, estetizarea miraculosului şi vocaţia pentru feeric a universului coşbucian.

Formaţia poetului se va contura mai pregnant în contact cu ideologia "Tribunei". Îl ispitea crearea unei culturi pentru mase, opusă uneia de import. Se entuziasmase desigur de ideile şi articolele lui G. Bogdan-Duică despre Laokoon-ul Lessing sau despre *Philosophie de l'art* a lui Taine. Are prilejul să citească şi să traducă din scriitori nerelavaţi până acum pentru el, ca Molière, Hugo, Hebbel, Tolstoi, Björnson ş.a. Am spune un moment de modernizare a gusturilor. Dar clasicismul greco-latin nu e abandonat nici acum, fiind de altfel încă în mare faimă în Transilvania. Mai ales idila lui Vergiliu circula şi câştiga spiritele. Era poetul latin cel mai admirat şi tradus, întrucât, explica tot Ion Breazu, "românii se regăseau în poezia lui agrestă şi idilică".

Lectura versurilor lui G. Coşbuc surprinde prin numărul mare de nume mitologice şi istorice, luate din antichitate. În multe cazuri, în planuri şi situaţii mitice poetul strecoară o tentă parodică, vădind o consecventă întoarcere spre real. Nimic n-a existat din acest epos, pare că lasă să se înţeleagă el, numai mitul. Dar cei ce neagă tradiţia mitologică sau realitatea lui Homer nu-i opun nimic în schimb. Împotriva acestor demitizări formale se îndreaptă satira din *O poveste veselă*. Poetul n-a căzut în idolatrizare clasicistă fiindcă a primat inteligenţa şi bunul simţ popular. Elocventă este *Filozofii şi plugarii*. Aici apar peste treizeci de nume ale culturilor vechi, autorul întrecându-se într-un joc de virtuozitate şi erudiţie clasică. *Atque nos!* tinde să contureze imaginile unei mitologii româneşti. Panoramic prin mintea poetului trec "tipuri de greceşti mitologii" create de fantezia exuberantă a oamenilor. La un moment dat găseşte similitudini cu personajele noastre populare, până ce de la coincidenţe, cu totul exterioare şi nu rareori bizare, se ajunge la exagerări: "Din Helada rătăcit-a mitul vechilor eroi / Şi p-o cale-ndreptăţită s-a prelins până la noi..." "Vechea Heladă" a păstrat

Scanned with CamScanner

"Stol de basme şi credinţă, snop de tipuri, cari trăiesc / Tainic înrădăcinate în poporul românesc...". Care sunt identităţile tipologice? Lui Polifem i-ar corespunde Surgă-murgă, lui Tezeu, Pipăruş-viteaz, unul luptându-se "cu giganţi şi minotauri", celălalt "cu zmei negri şi balauri", regilor eleni mitici, Verde-mpărat, zeiţelor şi graţiilor, zânele din basmele româneşti. "Iar din Mars, din Zeus, din Venus, din Mercur creat-am noi / Sfântă Marţi şi sfântă Vineri, sfântă Miercuri, sfântă Joi!..."

Prin urmare, un permanent paralelism, poemul marcând un neoclasicism de tip folcloric. Coşbuc discuta cu competenţă perpetuarea unor motive mitologice, interpreta mari spirite ale antichităţii, ca Zenon, Platon, Aristotel sau Sextus Empiricus, Valerius Flaccus, Salustius, Cicero, subliniind pasiunea pentru adevăr a lui Tacit sau Tit Liviu, citea şi traducea din Homer, Vergiliu, Ovidiu, Horaţiu etc. Astfel, câmpul de investigaţii în civilizaţia antică este prodigios. Umanismul profund, de esenţă clasică al culturii vechi greco-latine este partea durabilă a antichităţii în ordinea integrării ei în conştiinţa artistică a lui G. Coşbuc. De clasicismul antic îl apropie mai apoi virtuozităţile formale, de un registru foarte larg, evidenţiind ceea ce numea Vladimir Streinu "natura lui de geniu horaţian al versificaţiei".

Peste acest strat s-a superpus un neoclasicism de tip german, de asemenea timpuriu, cu urme adânci în conştiinţa poetului. A tradus din peste douăzeci de scriitori germani, cei mai mulţi poeţi minori din deceniile Biedermeier-ului. N-avea la începuturile sale disciplina marilor valori. Îl atrăgea în lecturi adeseori anecdoticul pe care apoi îl adapta localizându-l, iar traducerea, depăşindu-şi sfera, devenea o creaţie independentă. Spre deosebire de Eminescu, atras de prima generaţie de romantici germani, de romantismul german propriu-zis, G. Coşbuc, încadrându-se într-un alt moment şi climat literar, este solicitat de generaţiile următoare de romantici târzii. Bogdan-Duică şi îndeosebi G. Călinescu sesizaseră această înclinaţie coşbuciană spre o literatură germană de romantism tardiv, cu teme şi atitudini epigonice, căreia s-ar încadra şi lirica poetei-regine Carmen Sylva din care a tradus Coşbuc. Dar din acest contact Coşbuc, ca şi Eminescu, a reţinut sugestii, inspiraţii, influenţe, dându-le însă o profundă turnură românească. G. Coşbuc traducea din poeţi ca Opitz, Schiller, Bürger, Chamisso, Heine, Freiligrath, Rückert, Geibel sau din poeţi cu nume mai puţin răsunătoare ca

Scanned with CamScanner

Bodenstedt, Strodtmann, Strachwitz, Zedlitz, Kosegarten, Langbein, Emil von Schönaich-Carolath etc. Dincolo de un exercițiu util, a putut găsi la acești poeți diversitatea unor aspecte tematice care-l preocupau. Am desluşit altădată patru coordonate de bază pentru relația lui Coşbuc cu acești scriitori: liedul erotic, balada romantică, orientalismul şi anecdoticul, aşa cum se răsfrâng cel puțin din versurile cărora s-a străduit să le dea podoabe româneşti. Prin natura sa poetică şi în special în anii începuturilor, el era foarte susceptibil unor influențe externe. Acest contact, dacă nu a dat în mod categoric direcțiile dezvoltărilor poetice ulterioare, le-a aprofundat şi nuanțat, rămânând o sursă de perpetue întoarceri. S-a apropiat de scriitorii germani cunoscându-i pe unii întâmplător, de alții simțindu-se legat prin structura sa artistică, regăsind modul său de a simți şi explica lumea. De aceea, de pe urma acestor realizări serioase care sunt traducerile, opera lui Coşbuc nu a rămas indiferentă. Cel puțin poezia erotică şi balada, din epoca tinereții, au receptat reflexul german. Dintr-un contact strict livresc s-a ajuns la sedimentarea organică în conştiința poetului a literaturii germane.

Alăturând întinsele preocupări danteşti celor două surse de formație, putem afirma că imaginea receptării literaturii universale de către poetul nostru se rotunjeşte, se esențializează, tinde să devină completă. Desigur, traducerea *Divinei Comedii* este o înaltă operă de cultură lăsată de el posterității. Figura marelui florentin s-a asociat la români pentru totdeauna cu personalitatea lui George Coşbuc, ca o profundă sinteză a spiritului universal şi național. Este primul nostru dantolog prestigios, cu un comentariu clasic, contribuție majoră la interpretarea operei lui Dante. Prin intelectualismul comentariului, Coşbuc s-a depăşit pe sine, sedus de gândirea filosofică şi umanismul prerenascentist. Beatrice bunăoară devine în interpretarea lui Coşbuc un simbol, "la personificazione della Ragione", aşa cum Dante în conştiința sa este suprema manifestare spirituală a omului, simbolul etern al artei şi vieții.

Receptivitatea coşbuciană la fenomenul culturii a parcurs câteva etape care coincid cu etapele formației şi evoluției sale intelectuale. Iar gestul său nobil de transmitere a valorilor este o uriaşă muncă de adaptare în mediul autohton a literaturii universale. Coşbuc reține momente de maximă expresie a civilizațiilor vechi, ale Renaşterii sau momente ale literaturilor mai noi, într-o permanentă tensiune spre înaltele idealuri umanitare.

Scanned with CamScanner

George Coşbuc şi poeţii germani din secolul al XIX-lea

Dacă formaţia în direcţie germană a poetului ardelean este o certitudine, mai greu s-ar putea afirma acelaşi lucru cu privire la dispoziţia sa romantică. Şcolile prin care a trecut, profesorii năsăudeni, bibliotecile şcolare sau particulare din care se alimentase, traducerile bogate au determinat calitativ orizontul cultural, mai ales în sens germanic, încât rezerva faţă de valorile culturii literare a poetului, conservată în conştiinţa maioresciană, se reclamă reconsiderată critic. Oricum, unele fapte revelatoare trebuie amintite.

Odată venit la Năsăud, Coşbuc observa că universul de aici era puţin diferit în esenţa lui de cel de acasă. Regăsea ceva din atmosfera rustică a Hordoului în uliţele strâmte, cu case ţărăneşti, un grai şi un port asemănătoare, copii din împrejurimi veniţi la învăţătură. Ne întâmpină fizionomia unui licean laborios, cu lecturi permanente, până la uitarea de sine. Leon Scridon încheagă retrospectiva juvenil-colegială a doi elevi adânciţi în reviste şi calendare germane din casa învăţătorului Teodor Rotariu, pe care poetul "le răsfoia cu multă pasiune – şi-n acestea găsea mult material bun de citit: poezii, novele, poveşti în deosebi că învăţătorul Rotariu îi indica care bucăţi să le citească. Atunci a citit pe Lenau, Heine, Rückert şi Kosegarten". Datele sunt capitale, fiind momentul începuturilor traducerilor din poeţii germani, pe care, în majoritate, cel puţin acum, i-a cunoscut din manuale şcolare sau tot atât de fragmentar din publicaţii sau eventuale antologii. Versurile care l-au atras, Coşbuc le-a îmbrăcat în haină românească cu convingerea că face operă de creaţie. Mai mult, transpunea în versuri paginile traduse în clasă, manifestând de pe acum predilecţia pentru epic şi anecdotic. Se resimte totodată influenţa unor scriitori germani, mai ales în acest îndelung popas năsăudean, când dascăli în afată de Alecsandri şi Mureşanu îi sunt şi autorii din care traduce: Homer, Heine, Lenau, Petöfi, Rückert, Bürger, Zedlitz, Kosegarten, Freiligrath şi alţii. Dispoziţiile proaspătului elev gimnazial se pot deduce şi dintr-o lucrare în manuscris aflată în sala "George Coşbuc" de la Arhivele Statului din Năsăud, care denotă că "elevul George Coşbuc avea cunoştinţe despre Goethe, Gay, Lamartine, Rabelais, Young, Hugo,

Scanned with CamScanner

Shakespeare, Dante, Heine, – pe care îi citează alături de poeţi români". Imitaţiile şi tălmăcirile evoluează paralel cu primele afirmări lirice originale, ba chiar tind să le copleşească, fiindcă acest efort devenise pentru el o solicitare favorită, "aproape o voluptate".

Biblioteca şi colecţiile liceului dispuneau de numeroase cărţi şi reviste germane. Fondul pentru biblioteca şcolarilor gimnaziali s-a întemeiat odată cu societatea de lectură "Virtus romana rediviva", în anul şcolar 1870-1871, şi consta din taxele pe care erau obligaţi să le plătească membrii societăţii şi din contribuţii voluntare.

Ca membru al societăţii, Coşbuc a desfăşurat o activitate susţinută, cu atât mai mult cu cât în anul şcolar 1882-1883 a fost vicepreşedintele, iar în anul următor, în ultima clasă de liceu, preşedintele ei. În şedinţa din 8 oct. 1882 societatea a hotărât unanim să redacteze un fel de almanah numit "Musa someşană", unde să se consemneze lucrările citite în şedinţele literare. Datorită acestei hotărâri putem astăzi cunoaşte primele începuturi literare ale lui G. Coşbuc.

La pregătirea germană a poetului, dincolo de sursa livrescă propriu-zisă, au contribuit profesorii năsăudeni, toţi formaţi în universităţi din cuprinsul imperiului, mai ales în Austria. Cei mai mulţi şi-au luat doctoratul ori au promovat examene echivalente. Printre aceştia amintim pe Florian Moţoc, cu studii la Viena; pe dr. Constantin Moisil, profesorul de limba română al lui Coşbuc, de asemenea cu studii la Viena şi cu doctorat obţinut în 1870; pe dr. Ioan M. Lazar care studiase teologia la Pesta, apoi la Institutul Augustinian din Viena. Tot la Viena studiase istoria universală, filosofia şi se ocupa cu limba română, desfăşurând o intensă activitate literară. Vorbea latina, germana, italiana, maghiara şi cunoştea greaca şi franceza; Ion Mălai cu doctoratul în filosofie luat la Graz în 1871, Paul Tanco în 1872, Artemiu Publiu Alexi în 1874. Urmează o altă generaţie de profesori în frunte cu Gavrilă Scridon, Ioan Tanco, traducător din germană, Ioan Ciocanu cu studii la Viena, Graz, Budapestea, Grigore Pletosu cu studii la Lipsca, Budapesta şi alţii.

Pregătirea intelectuală a acestora n-a rămas fără ecou în sufletul poetului. Aduceau din lumea germanică o serioasă cultură filosofică şi umanistă, stimulându-i interesul. Conştienţi de valoarea versurilor de debut, profesorii îl

Scanned with CamScanner

scutesc de discipline neatrăgătoare. "Întâiele încurajări, mărturisea poetul, mi le-au dat profesorii mei de liceu care în vederea talentului meu literar mă scuteau de studiile ştiintifice, şi mai ales la matematici eram liber să urmez sau nu cursul fiindcă n-aveam nici o tragere de inimă spre matematici şi spre toate studiile din care e izgonită fantezia".

Ca student la universitatea din Cluj, stimulat de ideile lui Grigore Silaşi, la Sibiu şi în capitală contactul cu marea cultură sporeşte în adâncime şi semnificaţii. Mai ales la Sibiu, oraşul cu o serioasă tradiţie germanică, formaţia poetului se desăvârşeşte. Coşbuc petrece aici cei mai frumoşi ani ai vieţii sale, "în atmosfera culturii germane de care dinainte era legat..." De asemenea, mediul intelectual din jurul "Tribunei" a contribuit la maturizarea şi culminarea talentului, hotărându-i definitiv drumul vieţii şi vocaţiei artistice. Anii sibieni sunt cu deosebire fecunzi în manifestări literare. Într-o scrisoare din 1887 către Slavici, vorbea de alcătuirea unei *Antologii greceşti* pentru care Coşbuc a tradus vreo 480 de poezii din 92 de autori greci (număr, evident exagerat). Într-alta către tatăl său, ţinea să precizeze interesul tribuniştilor pentru a traduce ceea ce li se părea valoros în foile nemţeşti.

Referitor la cultura poetului, grăitoare sunt cărţile bogat adnotate din biblioteca sa. Coşbuc se interesase de lucrări de literatură, filologie, filosofie, estetică, istorie, lingvistică, teologie etc. Cele mai multe sunt în limba germană, procurate de la editura Reclam din Leipzig. Pasiunea erudită se adăuga năzuinţei patriotice. Studiile de bibliologie efectuate aruncă lumini asupra influenţelor şi concepţiei artistice a poetului. Literatura germană, cea mai bogat reprezentată, cu *Gedichte* de E.M. Arndt, *Gedichte* de J.V. von Eichendorff, Gilm, Hebel, Lichtenberg sau Liliencron, Opitz, Platen, Jean Paul Richter, Sudermann, Walter von der Vogelweide, sau din critica literară Gerdling cu *Deutsche Metrik und Poetik* legată împreună cu *Deutsche Literatur-Geschichte* etc., dezvăluie proiecte de traduceri, adnotări, exclamaţii vădind un lector preocupat, dublat de un poet receptiv şi sensibil. Pe Goethe, Schiller, Chamisso, Heine i-a cunoscut, desigur, integral, cel puţin ca lirici.

Din literatura germană, G. Coşbuc a întreprins un vast program de transpuneri în româneşte. A tradus din peste douăzeci de scriitori (viitorul

Scanned with CamScanner

va descoperi probabil şi alţii), de la Opitz şi Logan până la literatura germană de la mijlocul şi partea a doua a secolului trecut, ilustrată cu un Geibel, Emil von Schönaich-Carolath, Carol Emil Franzos şi alţii. În orice caz, la începuturile sale avea prea puţin disciplina marilor valori. Citea şi tălmăcea din scriitori minori, atras de pitoresc, sentiment, anecdotic. Pornind de la o anumită idee şi sens, realiza o traducere poetică depăşind adesea originalul sau prelucra subiectul, îl adapta localizându-l. Până în epoca "Tribunei" şi chiar după aceea, tânărul poet n-avea întru totul conştiinţa unei traduceri fidele, după toate regulile acestei arte, încât o muncă comparativă de acest gen prisoseşte cercetătorului. Lăsându-se antrenat de conţinutul textului original versifica liber găsind şi în acest sector de preocupări un câmp de manifestare a originalităţii. Unele traduceri sunt atât de libere încât pot primi dreptul de indigenat în creaţia originală coşbuciană. Din perspectiva unei activităţi editoriale, cel ce a dat frumuseţi în limba românească *Eneidei, Sacontalei, Antologiei sanscrite, Divinei Comedii* mărturisea că "a traduce înseamnă a gândi: ori cugeţi cum a cugetat autorul, şi atunci trebuie să-i cunoşti limba; ori te mulţumeşti cu un compromis cum am făcut eu cu unii autori dar nu m-am lăsat până ce nu mi-am oglindit traducerile în izvoarele cele adevărate, aşa cum m-am priceput, pentru ca să-mi împac conştiinţa".

*

* *

S-a vorbit adesea de prelungirea romantismului la noi. Într-un context naţional original în plan european, după o etapă incipientă, de căutări, romantismul se maturizează şi culminează odată cu Eminescu, menţinându-se în coordonatele esenţial valorice într-o perioadă când dispăruseră marile romantisme. Linia patriotică şi interesul pentru folclor vin în continuarea ideilor paşoptiste şi sunt caracteristice unei întregi pleiade de scriitori. În orice caz, observa S. Iosifescu, "noul romantism a fost o modalitate de reacţie la stările de după revoluţie. Răspunsul se sprijinea nu pe observaţia de tipuri şi fapte, ca în realismul critic, ci pe afecte şi imaginaţie". De aci, credem, un aspect al originalităţii romantismului românesc. Cu Eminescu se poate vorbi de o nouă etapă romantică, cea

Scanned with CamScanner

de a treia, cronologic, după scriitorii Unirii, oglindită de începuturile lui Coşbuc sau de teatrul lui Delavrancea, dacă la aceştia doi nu ar fi o adeziune temperamentală şi episodică la romantismul autentic.

Eminescu a fost atras şi influenţat de prima generaţie de romantici germani, începând cu Sturm und Drang-ul (Goethe, Schiller, Herder) şi continuând cu Hölderlin, Novalis, Tieck, Hoffmann. În conştiinţa sa n-a rămas fără ecou ceva din direcţia programatică formulată de Tieck în *Aufzug der Romanze*. Cea mai tipică relaţie cu scriitorii germani, aşa cum s-a mai spus în repetate rânduri, este originala prelucrare a motivului "florii albastre". Influenţa lui Heine în cele din urmă a rămas exterioară prin eminescianizarea sau autohtonizarea motivelor. Coşbuc nu prelucrează, ca Eminescu, mari motive, nici în poezia de maturitate, nu are gândirea profundă creatoare a filosofiei şi literaturii romantice. Din contactul cu scriitorii germani, ca şi Eminescu, a primit sugestii, inspiraţii, influenţe dându-le însă o profundă turnură românească. La aceasta se adaugă contactul timpuriu şi trainic cu literatura populară. Elementul livresc şi cel folcloric s-au îmbinat la ambii poeţi, ultimul fiind sursa cea mai solidă. Coşbuc se încadrează însă într un alt moment literar, iar scriitorii germani ce-l solicită sunt generaţiile următoare de romantici târzii al căror epigonism este indiscutabil, scriitori mărunţi, cei mai mulţi aparţinând Biedermeier-ului. Mai întâi Biedermeier-ul constituie un fenomen de sincretism, ca şi romantismul, din care îşi trage seva, desemnând o fază de tranziţie. Termenul denumeşte ansamblul perioadei istorice cuprinsă între Congresul de la Viena şi revoluţia din 1848. Epocă de istovire a efervescenţei romantice, ea este marcată de reacţia la adresa romantismului profund şi a idealurilor sintetizate în opera unor Hölderlin, Novalis sau Kleist şi totodată de un reviriment realist. Politica opresivă a lui Metternich şi depresiunea economică determină burghezia să se replieze în ea însăşi, automulţumindu-se, refuzându-se efortului, asigurându-şi pacea sufletească şi liniştea spiritului. Reacţiunea nu contenea să ia măsuri severe împotriva patrioţilor şi republicanilor. "Unde este adevărul, se întreba Gutzkow, unde este lumina, viaţa, libertatea?" Deceniile acestea sesizează o depolitizare a literaturii. Atmosfera e posomorâtă, caracterizată prin celebra metaforă a somnolenţei Germaniei

Scanned with CamScanner

din anii Vormärtz-ului. Totul se conformează ordinei existente. Intelectualitatea revoltată de reacţiune, neliniştită de revoluţie se retranşează în conservatorism. Împotriva acestui filistinism îşi îndrepta atitudinea satirico-revendicativă "Tânăra Germanie".

Caracterele artei Biedermeier sunt calmul, descriptivismul cu minuţia detaliului. Se cultivă o poezie exotică şi formalistă, ca mod de refugiu din faţa ororii şi platitudinii burgheze. Rückert, Platen, Müller, patrioţi şi liberali decepţionaţi, peregrinează pe urmele lui Goethe căutând într-o antichitate elenă, Renaştere sau într-un Orient mitic imaginea eternei armonii a omului. Freiligrath după debuturile romantice ale "poemelor barbare" va profetiza viitorul proletariatului. Mai ales după 1848 situaţia de epigonism literar a devenit evidentă, încât s-a vorbit de un postclasicism şi un neoromantism. Dar nu putea dura fiindcă n-aducea o estetică înnoitoare. Unii poeţi, ca E. Geibel, şeful grupului de la München, vor tinde spre un nou ideal romantic în forme clasice. În pretenţia acestora de a depăşi clasicismul şi romantismul e remarcabilă tendinţa de integrare a literaturii în viaţa timpului, marcând trecerea la realism. Germania de la 1850, după zguduirile revoluţiei, se va întoarce la starea ei somnolentă. Dar noile decepţii vor angaja literatura pe căi noi.

"Literarisches Biedermeier" se ocupă de viaţa micii burghezii, fără să lipsească în completare accentele de sinceritate, umorul. În prima fază e umbrit de romantism. Unitatea idealului cu realitatea, ca două forme de existenţă, derivă tocmai de aci. Pictarea iubirii, cultul vremilor crepusculare, idealizarea unor epoci vin în direcţia continuităţii. Trecutul german privit prin acest principiu al continuităţii înseamnă şi o descifrare a drumului spre prezent. Biedermeier-ul militează pentru o renaştere naţională, pentru păstrarea neatinsă a fondului vechi. Romantismul a dat un înalt loc în convingerile sale poporului cu manifestările şi tradiţiile lui de viaţă, dar fără să-l diferenţieze, pe când noul climat concepe această legătură mai organic. Peisajul uman se completează în sensul veridicităţii cu care e privit omul în societate sau familie. Ceea ce romantismul a început sau intuit doar, Biedermeier-ul a desăvârşit.

Pe de altă parte, nu mai avem de-a face cu clocotul şi ritmul tinereţii. Se constată înclinaţia spre resemnare, blândeţe a eroului tradiţional şi etic, maturizat foarte repede şi tot atât de repede recurgând la retrospectivă.

Scanned with CamScanner

În concluzie, convingerile politice merg în direcția unei politici liberal-naționale, reformator-conservatoare. Teme literare îndrăgite sunt mai ales poezia istorică dusă la mare cinste și peisajul natal pictat cu pasiune.

Iată câteva aspecte ale Biedermeier-ului care pot explica destul de limpede atitudinile preferențiale ale lui Coșbuc, în sensul de coincidențe tematice, direcții lirice, reacții în fața vieții, în general de topire în structura intimă a poeziei a unor elemente romantice persistente cel puțin în epoca formației scriitorului român. Influența e posibilă, spunea T. Vianu, numai dacă există alianța ideologică necesară.

Pe Coșbuc l-au atras epigonii romantici germani, fie că era vorba de vârsta sufletească, de corespondențe temperamentale, fie mai ales că erau la modă în epocă. Mediul năsăudean, cu dascăli harnici și cultivați, traiul cotidian al micilor boemi veniți la învățătură, pasiunea pentru folclorul satelor învecinate, gustul singurătății și naturii, visurile foarte vii ale adolescentului, toate acestea vor fi determinat înclinația sa spre romantism.

Începuturile literare din perioada studiilor năsăudene și clujene, din epoca "Tribunei" și până către 1893, stau sub o constelație romantică. Cel care sesizase primul talentul înfloritor al poetului și dispoziția sa sufletească fusese încă în 1888 G. Bogdan-Duică. "Dacă ar trebui apoi să judeci, scria tânărul critic, direcția ce o ia un talent poetic după caracterul ce îl au *cele mai multe* din scrierile sale, atunci ar trebui să recunoști la Coșbuc o deosebită pornire spre *romantism*, spre povestiri, în care numai *fantazia* lucrează și chipurile sunt ființa poeziei". Acest romantism epic, produs al unei imaginații exuberante, este un aspect al începuturilor coșbuciene. Spre a fi concludent, Bogdan-Duică citează pilda lui A. Tennyson, "un poet tot cu porniri romantice și modern", cum tot atât de bine putea culege exemple aproape din fiecare literatură națională.

Cel care a dat însă direcții hotărâtoare în sensul acestei relații timpurii și viabile a poetului a fost G. Călinescu. În *Istoria literaturii române* Coșbuc e tratat la capitolul *Micul romantism provincial și rustic*. Mai întâi i se refuză atributul de autentic clasic, în sens estetic. "Nutrit cu literatură germană, cu legende și balade gotice... el vine cu multe romantisme pe care le acordă la tradiția lui Bolintineanu și Alecsandri. Dar mai ales în spirit, continuă Călinescu, el se potrivea micului romantism

Scanned with CamScanner

al lui Delavrancea şi Brătescu-Voineşti, deşi cu note absolut personale"(p. 518). Aşadar un prim strat ar fi cel livresc, obţinut pe calea cunoaşterii literaturii germane, superpus tradiţiei autohtone. Nu trebuie neglijat însă eposul popular atât de puternic la el, conferindu-i acel specific naţional căruia i se ataşa principiul de universalitate. Câtorva aspecte esenţiale liricii coşbuciene, G. Călinescu le descoperea surse germane. Aşa este *balada*, epic predilect romantic: "Mai numeroase sunt baladele cu subiecte gotice, arabe, indiene, greco-latine. Genul fusese ilustrat cu putere de Schiller şi reluat apoi de toţi romanticii minori sau târzii în frunte cu Uhland şi Platen. Versificaţia, epicul rece, lapidar, din unele balade amintesc de-a dreptul pe acesta din urmă..." Unele balade deşi reţin ecouri eminesciene din *Strigoii* sau *Luceafărul*, Călinescu conclude că "tablourile au un lustru îngheţat, corect, mai apropiat de izvoarele germane (p. 519).

În al doilea rând, G. Călinescu făcea observaţia că şi "*anecdoticul vesel*" (s.n.) are la Coşbuc aceeaşi provenienţă germană. "Urmând pe marii romantici (Schiller, Wieland, von Chamisso), romanticii târzii fac o poezie cu anecdotă, parabolică, sarcastică, însă în linii mari epice sau cu ţinută intelectuală", adică tocmai unii dintre poeţii Biedermeier-ului. Nu uita insă precizarea că "pe Coşbuc îl împinge în această direcţie şi tradiţia populară" (p. 520).

Dar Călinescu mergea prea departe crezând că şi în "contemplaţiile de natură" poetul ardelean "interpretează izvoare germane. Alecsandri era pictoric, parnassian, pastelul coşbucian e monografic. În mai toţi poeţii germani mărunţi (dar şi la Lenau, la Geibel) se găsesc de acele poezii care sub numele unui anotimp sau al unui moment din zi strâng toate elementele respective ca într-o recapitulaţie didactică, în care grupurile umane, înconjurate de fauna şi flora corespunzatoare ocupă centrul" (p. 520).

Iată dar în formulări călinesciene două *direcţii* fundamentale poeziei lui G. Coşbuc, dacă nu izvorâte cel puţin adâncite într-un context german. Ne vom ocupa însă şi de altele nesemnalate de spiritul călinescian, în aceeaşi măsură determinante pentru opera poetului şi revelatoare tezei propuse.

Scanned with CamScanner

*

* *

Ansamblul imaginii acestui sector coşbucian reclamă cercetarea chiar sumară a unor scriitori anteriori secolului al XIX-lea. Unul dintre aceştia este Martin Opitz (1597-1639), şeful şcolii sileziene şi punct de plecare în istoria lirismului german al secolului al XVII-lea, până la Klopstock. Istoriile literare îl plasează la originea barocului, dar Opitz aparţine în aceeaşi măsură umanismului renaşterii şi barocului. Prin tratatul său *Buch von der deutschen Poeterey* din 1624 şi prin toată opera Opitz este un scriitor al Renaşterii, însă trăsăturile umanismului său vor fi accentuate în baroc. Această mixtură este frecventă la poeţii secolului al XVII-lea din Germania şi Ţările de Jos, de exemplu la Vondel.

Numele lui Opitz se leagă şi de meleagurile transilvănene, fapt care nu putea să nu-l atragă pe Coşbuc care traduce, la îndemnul sau nu al lui Gr. Silaşi, poemul *Zlatna*, cu subtitlul "traducere liberă din Opitz", datată Cluj, 1885 şi publicată în "Tribuna" din acelaşi an, nr. 107-113. Coşbuc îl cunoaşte fiindcă la început înşiră câteva date generale destul de exacte dspre viaţa şi opera poetului german.

Principele Transilvaniei, Gábor Bethlen, solicită ducelui Sileziei 4-5 profesori pentru şcoala proaspăt înfiinţată la curtea sa din Alba-Iulia. Printre cei recomandaţi şi care ajung în Transilvania este şi Opitz. În mai 1622 soseşte la Cluj, participă la dieta Transilvaniei şi se pregăteşte pentru plecarea la Alba-Iulia unde urmau să aibă loc funerariile soţiei viitorului său protector. În drum prin localităţile transilvănene poetul receptase stările de lucruri din ţară, simţindu-se înduioşat si fermecat totodată de ţăranul român. Soarta vitregă a românilor lipsiţi de drepturi şi asupriţi îl mâhneşte determinându-l să se intereseze de originea lor. La Alba-Iulia, care devenise sub acest principe un focar de cultură şi arte, poetul se menţine în relaţii bune cu protectorul său, dar îl dezgustă viaţa de lux, orgiile şi oamenii infatuaţi, foarte departe de preocupările sale umaniste. Simpatia sa se îndreaptă spre românii ţinuţi în sclavie de o minoritate, cărora le închină *Zlatna* şi scrierea pierdută *Dacia Antiqua*. Două lucruri îl interesează pe Opitz, originea latină a neamului şi a limbii şi situaţia ţăranului

Scanned with CamScanner

român. *Zlatna oder Von der Ruhe des Gemütes*, acest "certificat poetic al romanității noastre", scris în alexandrini, cuprinde, în construcția sa barocă, o multitudine de aspecte și realități în centrul cărora se găsește poporul român. Marele umanist a descoperit cu înflăcărare latinitatea și continuitatea în Dacia a românilor. Dar chestiunea aceasta, excepțional văzută de un străin "iubitor de dreptate", cum ne spune Coșbuc, urma să cunoască argumentarea științifică în *Dacia Antiqua*.

Poemul e o slăvire a frumuseților și bogățiilor locurilor, a sufletului latin al poporului, un evident document etnografic, în fond o încercare de istorie a neamului. Accentele patriotice însă aparțin lui Coșbuc. Poetul român s-a exaltat la lectura unei asemenea opere și n-a pregetat să-i dea haină românească. Nu putea să nu prețuiască versuri despre limba și obiceiurile românilor, ca:

"Și totuși limba voastră prin timpi s-a străcurat
Întreagă, -ncât cu dreptul e lucru de mirat.
Italia chiar este departe de trupină
Și-ntocmai Esperida și Galia vecină:
Pre cât de puțin ele cu Roma se unesc,
Pe-atât de mult unit e poporul românesc.
În fiece colibă cu paie-acoperită
Un sânge nobil spune că limba moștenită
Și azi e tot aceeași, că datinile sunt
Păstrate cu credință, c-al vostru-mbrăcământ
Și jocul chiar e martor, c-aveți trupină veche;
Un joc, care-n frumsețe abia-și află pereche".

Descrierea horei își va prelungi ecoul în *Nunta Zamfirei*:

"Acum se face-o horă, acuma se desparte,
Acum pășesc cu toții, de mână prinși, spre-o parte
Acum spre cealaltă; se-nchină, fac ocol
Dintr-înșii fiecare e-un dexter capreol".

Universul Zlatnei populat de ființe mitologice era pe placul lui Coșbuc. Exaltarea vieții arhaice, a libertății și virtuților poporului, lauda adusă bogățiilor aurifere ale regiunii dar mai ales țăranului român, alternând

Scanned with CamScanner

tonul vesel cu cel solemn, sunt turnate într-un vers românesc lipsit uneori de sprinteneală din pricina încărcăturii sale baroce, cu numeroase arhaisme şi regionalisme supărătoare. Ideea de înfrăţire a omului cu natura, lauda doinei populare străbat ca un sentiment de pietate şi dragoste pentru poporul român, venite din partea unui intelectual onest şi entuziast de acum trei veacuri şi jumătate.

Morala fermă, bunul simţ popular, inteligenţa şi spiritul vioi din sentinţele morale ale lui F. Logau (1604-1655) l-au atras pe Coşbuc, ca şi epigramele traduse din Lessing, Weber,Heine sau "după un autor grec" (în "Tribuna", X, nr. 33 / 1893). Este momentul când poetul ardelean începe să se preocupe foarte intens de explicarea zicătorilor şi maximelor populare, publicate o parte în *Versuri şi proză*, Caransebeş, 1897.

Probabil la cererea direcţiunii Teatrului Naţional din Bucureşti, Coşbuc traduce *Don Carlos*, marea capodoperă a lui Schiller, jucată în stagiunea 1908-1909. O primă ediţie apăruse în 1910, alta prin 1942 îngrijită de A. Pop Marţian şi Ion Şahighian. Un recenzent al "Vieţii Româneşti" scria entuziast despre figura marchizului de Posa şi atmosfera de înălţare morală ce pluteşte în piesă. Coşbuc era în culmea talentului său, ca şi Schiller în acea epocă de crepuscul a Sturm-und-Drang-ului. N-avem de-a face însă cu o traducere integrală, ci fragmentată, din motive de regie sau scenografie. Dar scenele la care a renunţat poetul nostru sunt toate aproape, cu excepţia uneia sau două, de o semnificaţie secundară. Unitatea dramei şi spectacolului e riguros păstrată. Coşbuc concentrează fericit replicile, dispensându-se de numeroasele elemente exterioare din teatrul schillerian. Limba e aleasă, cu game lingvistice variate în care sunt turnate versuri de netăgăduite frumuseţi.

*

* *

Dintre toţi romanticii germani, cel care şi-a pus pecetea asupra începuturilor poetice ale lui Coşbuc a fost H. Heine, autorul lui *Buch der Lieder*, cartea citită cu pasiune de poet. Contactele sunt foarte timpurii, căci în clasa a IV-a traducea versurile lui Heine despre limba stelelor:

Scanned with CamScanner

Es stehen unbeweglich
Die Sterne in der Höh,
Vieltausend Jahr und schauen
Sich an mit Liebesweh.

Sie sprechen eine Sprache,
Die ist so reich, so schön;
Doch keiner der Philologen
Kann diese Sprache verstehn.
Ich aber hab sie gelernet...

Heine fusese foarte apropiat spiritului românesc din secolul trecut, altfel nu se explică timpuriile şi numeroasele traduceri. Chendi le analiza respingându-le aproape pe toate până la Iosif.

Elev în clasa a VII-a, Coşbuc traduce *Un brad*, un splendid lied din *Lyrisches Intermezzo*, XXXIII:

Un brad stă singuratic
În nord p-un pisc golit.
El doarme. În jur iarna
Cu nea l-a învălit.

De-un palm visează dânsul
Ce blând în zona caldă
Sub razele de soare
Coroana şi-o scaldă.

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert; mit weisser Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

Scanned with CamScanner

Chiar dacă am compara-o cu traducerea lui Ştefan Aug. Doinaş, nu şi-ar pierde din frumuseţe:

Un brad stă singuratic
În nord cu vârfu-n nori.
Adoarme-n glugă albă
De gheţuri şi ninsori.

Visează, că, departe
În Orientul clar,
Un palmier stă singur
Pe stâncile de jar.

Tot din Heine este *Doriam*...(*Die Heimkehr*, LV), publicată abia în 1893 ("Lumea ilustrată", nr. 2) şi evident superioară altora anterioare, prin stadiul mai evoluat al limbii, versificaţiei şi experienţei poetice. E un frumos lied de dragoste izvorât din decepţiile poetului german. Iată o strofă apropiată de original, remarcabilă prin perfecţiunea rimei şi ritmului:

Durerea mea atât de mare
S-o mai măreşti tu căutai
Şi nici măcar o sărutare
De-adio n-ai voit să-mi dai.

Du hast noch mehr gesteigert
Mir meinem Liebesverdruss
Und hast mir sogar verweigert
Am Ende denn Abschiedskuss.

Coşbuc a fost atras de liedul erotic din *Cartea cântecelor*, de natură şi inspiraţia populară atât de evidentă. Interesant, în cazul lui Heine pesimismul nu e conceptual, ci sentimental. Sensibilitatea morbidă era depăşită de încrederea tonică în valorile vieţii. Spre deosebire de Byron sau Vigny, el nu are o viziune deprimantă asupra lumii, iar tristeţea erotică nu este ca la aceştia corolar al disperării universale.

Scanned with CamScanner

Influenţe heineene răzbat în cele mai multe producţii lirice din "Musa someşană". Iată de pildă *Şi ştiţi* (1882-1883):

Şi ştiţi ce e viaţa
Şi moartea iară ce-i ?
Ah, viaţa-i ziua, moartea
E noaptea, dragii mei!,

versuri care dacă nu sunt o traducere sunt o influenţă directă din *Heimkehr*, LXXXVII:

Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht.

N. Drăganu descoperea influenţe în lirici insignifiante din "Musa someşană", ca *Văi cu văi, Şi-am întrebat, Am cercat*. Ecouri din Heine mai pot sugera versuri ca *Dorurile, Cântec* (Printre-a îngerilor cete), tristeţea din *A căzut, Tu râdeai, Tiranei, Fete blânde, În zadar* etc. Exemplu:

Tu râdeai, dar pe-a ta faţă
Două blânde lăcrămioare
Am zărit. Aşa în vară
Este ploaia cea cu soare!

Şi durerea infernală
Mai în urmă tot te-nvinse:
Zâmbetu-ţi peri pe buze,
Soarele din nori se-ncinse.

Cine plânge, Omul plânge, Au cântat, Lacrimile dezvăluie un pesimism erotic, o zbatere dureroasă care uimise pe colegii năsăudeni fiindcă n-avea o bază reală, în pofida figurii pale şi retrase a poetului, cu ochi expresivi şi zâmbet trist, înclinat spre reflecţie. Melancolia, acel dor

Scanned with CamScanner

după ceva îndepărtat şi vag, tristeţea morţii transpar în *Regret, Soarta lor, N-am* etc. Coşbuc cântă dragostea mai degrabă imaginară, în poezii minore, evident influenţate de Heine, regăsind acea notă de umor şi meditaţie din lirica acestuia (*Până când*). Alteori tânărul poet exprimă nostalgia "după visuri aurite care nu le pot găsi".

Dincolo de subiectivismul romantic, pe Coşbuc l-a atras balada heineană, căci o poezie ca *Tablou* "are factura poeziilor scrise sub influenţa lui Heine" şi gândul duce firesc spre *Loreley*:

O tăcere mult adâncă
Peste apă s-a lăsat.
Marea doarme, iar pe stâncă
Stă năierul supărat.

Heine l-a mai reţinut prin ironia sceptică sau tendinţa epigramatică, prin evoluţia însăşi a poeziei sale realiste.

Prin urmare, producţia poetică din "Musa someşană" sau cea rămasă în manuscris, până la descoperirea baladei şi a prelucrărilor folclorice, este o lirică în special erotică, de dimensiuni reduse, asemănătoare liedului lui Heine, cu numeroase puncte de meditaţie ingenuă, de o nespusă candoare infantilă, plină de autentic şi poză prin prezenţa mare a lacrimilor, a ideii de moarte. Doar visul pare să constituie o sursă de elevaţie a versului.

"*Dacă...*" ("Musa somesană", 1882-1883) ni se pare o erotică nesemnificativă, tălmăcită după F. Bodenstedt (1819-1892). Coşbuc a cunoscut probabil *Gesammelte Schriften*, 1866, vol. VII unde e conţinută poezia. Bodenstedt se încadrează poeţilor cântăreţi ai Orientului, deşi la ivirea sa lirismul german fusese impregnat cu orientalism. Nu credem să fi citit Coşbuc culegerea acestuia, *Lieder des Mirza Schaffy*, în care frecventează un Orient inedit, Caucazul pitoresc, dar s-ar putea să fi cunoscut traducerile lui Bodenstedt din scriitorii ruşi şi prin intermediul lor să fi tradus din Lermontov sau Turgheniev.

Adalbert von Chamisso l-a solicitat multiplu pe Coşbuc. *Romanţa* cu subtitlul (după un cântec grecesc) este o localizare, aşa cum încercase să dovedească E. Lovinescu, după *Verrathene Liebe* (1827), cu specificaţia "neugriechisch". E. Lovinescu uita că liedul este împrumutat

Scanned with CamScanner

din greaca modernă, după culegerea lui Fauriel, şi deci nu o creaţie întru totul originală a poetului german. Coşbuc l-a putut cunoaşte pe Chamisso într-o ediţie din vremea sa, *Gedichte*, apărută la Reclam. Poezia face parte din ciclul *Lieder und lyrisch-epische Gedichte*:

Da Nachts wir uns küssten, o Mädchen,
Hat keiner uns zugeschaut;
Die Sterne, die standen am Himmel,
Wir haben den Sternen getraut.

Es ist ein Stern gefallen,
Der hat dem Meer uns verklagt;
Da hat das Meer es dem Ruder,
Das ruder dem Schiffer gesagt.

Da sang derselbe Schiffer
Es seiner Liebsten vor;
Nun singens auf Strassen und Märkten
Die Mädchen und Knaben im Chor.

Adaptarea românească duce la dublarea numărului de strofe şi la virtuozităţi formale de ritm, rimă, efecte poetice:

Te-am strâns sărutându-te, Radă,
Târziu într-o noapte d-april –
Azi mai fiecare copil
Ne cântă iubirea pe stradă.
Că oamenii, deşi n-au ştiut
De noi şi de tainele noastre,
Dar stelele bolţii albastre
Văd toate, şi ele-au văzut...

Aşadar o erotică, cu tente melancolice uşor reţinute, superioară celei germane prin îmbogăţirea sentimentului cu elemente noi şi prin calităţile versificaţiei.

Scanned with CamScanner

În fine, *Nedumerire*, o admirabilă localizare după Adolf Strodtmann (1829-1879), din ciclul *Wally*, partea a cincea, poezia *Du fragst so stürmisch*. Versurile, cuprinse în mai toate ediţiile *Baladelor şi idilelor*, oferă netăgăduite similitudini cu idila erotică coşbuciană. Poetul român ignoră parcă voit textul german când descifrează iubirea din sufletul eroinei, urmărind reacţiile ei contrastante, înclinarea spre patimă cenzurată în lupta cu pudoarea, dorinţa de a-i spulbera orice îndoieli iubitului şi totodată de a-şi mărturisi dragostea.

Cel ce va zugrăvi cu o forţă nouă erotica rurală, conturând-o în peisaje sufleteşti nemaicunoscute, avea în faţă experienţa adolescentului cântăreţ al sentimentului iubirii, pe traducătorul care se exprima pe sine versificând după un model străin (din poeţii germani de mai sus, din Anacreon, Catul etc.). Era o vârstă a dragostei născânde, pictată adesea în tonuri închise, o vârstă proprie aspiraţiilor din care se vor dezvolta accentele liricii majore de mai târziu.

Balada alături de idilă este specia cea mai bine ilustrată de poet, cu o pasionantă consecvenţă. Îngrijise un volum antologic, dăduse o clasificare baladelor (mitice şi istorice) apropiată de clasificarea de azi. Epicul baladist se conforma cel mai bine temperamentului său poetic.

De fapt, balada este o realitate romantică. Acum cunoaşte epoca de glorie sub pana unor mari maeştri începând în Germania cu Bürger. Acesta îl preocupă pe Coşbuc, care cu siguranţă îi cunoştea bine opera, nu numai *Femeile din Weinsberg*, tradusă şi publicată în "Tribuna" din 1892, nr. 1, sub semnătura George Vânt de Vară. Poetul ardelean putea să-l fi citit în volum date fiind numeroasele ediţii ale operelor lui Bürger în cea de a doua jumătate a secolului trecut (*Sämtliche Werke*, Göttingen, 1844, 4 vol., reeditată în 1860, tot 4 vol; *Gedichte*, Leipzig, 1869; *Werke*, Berlin, 1872; *Gedichte*, Berlin şi Stuttgart, 1883-1884 etc.). Pe Coşbuc, desigur, l-au atras filonul comico-satiric şi inspiraţia epică şi lirică, luată din istorie, dar mai ales atmosfera acestei balade plină de terific şi fantastic. Bürger a avut un rol imens în istoria literaturii germane: a descătuşat poezia de modelele franceze şi italiene străine spiritului german şi a pus-o în relaţie cu dramaticele cântece engleze şi scoţiene. Bürger, sublinia A. W. Schlegel, a datorat mult baladei engleze şi mai ales culegerii lui Percy,

Scanned with CamScanner

redescoperind tezaurul folcloric şi propria sa vocaţie. Dacă imitaţiile baladelor engleze au dat avânt baladei originale germane şi în special bürgeriene, traducerile şi imitaţiile lui Coşbuc din baladiştii germani au impulsionat şi influenţat balada originală a poetului nostru.

Baladele eroice ale lui Bürger îşi iau subiecte din istorie şi viaţa reală. Dintre acestea face parte *Die Weiber von Weinsberg* (1775). Evenimentul celebru din această baladă, tratat şi de Chamisso într-o epocă de reluare a temelor Volksliedului, a fost consemnat în analele mănăstirii Hirschau de către Tritheim. În 1140 Welf, fratele lui Henric de Saxa, fu asediat în oraşul Weinsberg din Suabia de către împăratul Conrad III. Înfuriat din pricina îndelungatei rezistenţe, acesta ameninţă cu asediul şi spânzurarea tuturor bărbaţilor. Atunci femeile trimit o delegaţie aleasă dintre cele mai frumoase pentru a-l implora să cruţe oraşul. Conrad consimte să le dea voie să transporte cu ele ceea ce aveau mai de preţ. Această autorizaţie nu era decât aplicarea legii salice. Învingătorii însă dimineaţa privesc uimiţi cum femeile din Weinsberg care ieşeau una câte una printr-o poartă a oraşului, trăgeau cu multă trudă saci grei încărcaţi în care îşi ascunseseră soţii. Conrad fu atunci cuprins de un hohot "imperial" şi, dezarmat, acordă o amnistie generală. Balada a apărut în "Almanahul muzelor" din Hamburg (1777). Pe un ton foarte potrivit epicului, Bürger împleteşte elementul comic cu cel tragic, presărând ici şi colo trăsături amuzante care atenuează caracterul tragic al situaţiei. Balada sfârşeşte aşa cum a început, printr-un refren curtenitor:

Ei! sagt mir doch, wo Weinsberg liegt?
Ist gar ein wackres Städtchen,
hat, treu und fromm und klug gewiegt,
viel Weiberchen und Mädchen.
Ich muss, kömmt mir das Freien ein,
fürwahr! muss eins aus Weinsberg frein!

Este una din tălmăcirile destul de libere şi dintre cele mai izbutite, mai ales prin virtuţile ei formale. Originalul german are 13 strofe de câte 6 versuri cu rimă încrucişată, iar ultimele două cu monorimă. Tot 13

strofe de câte 6 versuri şi aceeaşi structură a rimei păstrează şi Coşbuc. Numărul silabelor e acelaşi şi aceeaşi petulantă vioiciune. Iată strofa a zecea, destul de liber redată:

Drauf, als der Morgen bricht hervor,	Dar iată, – n zori se dezlipesc
gebt Achtung! Was geschiehet?	Porţi largi şi-n ceată mare
Es öffnet sich das nächste Tor,	Femei atuncia se ivesc –
und jedes Weibchen ziehet	Zău! iese fiecare
mit ihrem Männchen schwer im Sack,	Cu scumpul ei bărbat în sac,
so wahr ich lebe! huckepack.	Făcut de-a gata numai pac!

În ciuda multor libertăţi pe care şi le permite poetul român (strofa refren cea mai liber tradusă), există evidente fidelităţi de redare. De exemplu:

"Ha, bravo", rief er, "bravo so!	"Ha, bravo!" veselos striga
Meint' unsre Frau es auch nur so!"	"De-ar face şi-ale noastre-aşa!",

Sau:

Ein junges Weibchen lobesan,	O nevăstuţă, ce de-abia
seit gestern erst getrauet,	De ieri e măritată
gibt einen klugen Einfall an,	Făcu propunerea şi ea
der alles Volk erbauet...	A fost aplaudată...

Ideea, semnificaţia devotamentului conjugal şi a şireteniei proverbiale a femeii se păstrează nealterate în textul românesc.

Elev în clasa a VIII-a gimnazială, Coşbuc traduce foarte liber balada *Răzbunarea florilor* (*Der Blumen Rache*), după Ferdinand Freiligrath (1810-1876), citită în şedinţa societăţii din 9 XII 1883. O primă "Analiză critică la poezia intitulată *Răzbunarea florilor* după Ferd. Freiligrath, lucrată de studintele de clasa a VIII-a gimnazială George Coşbuc", o dăduse colegul poetului, Emilian Popescu, "student" şi el de clasa a VIII-a, citită în şedinţa din 20 I 1884. Conform educaţiei estetice a elevilor năsaudeni, poezia trebuie să îndeplinească trei condiţii: "ideală, materială şi tehnică". Primul aspect e atenuat căci subiectul

Scanned with CamScanner

este impropriu poetului. După ce discută comparativ numărul şi structura strofelor, Emilian Popescu subliniază marea libertate a traducerii care a respectat doar ideea, în general, iar traducătorul şi-a permis unele libertăţi. Prin "condiţiunea materială" înţelege "îmbrăcarea ideilor în limbă plăcută şi corespunzătoare". Remarcă "elocuţiunea", lipsa monotoniei, folosirea cu pricepere a tropilor, experienţa poetică a colegului său. Urmează "condiţiunea tehnică", adică măsura, ritmul, rima etc. În final acordă calificativul "de foarte bună" poeziei tălmăcite şi o recomandă ca pildă şi altora.

Adevărata transpunere a acestei balade este de o dată ulterioară, publicată în "Tribuna" din 1891, nr. 267, semnată George Vânt de Vară. Strofa I e fidelă originalului:

Auf des Lagers weichem Kissen
Ruht die Jungfrau, schlafbefangen,
Tiefgesenkt die braune Wimper,
Purpur auf den heissen Wangen.

Doarme-n caldul pat copila
D-un somn liniştit răpită,
Genele-i cu drag se-mbină
Peste faţa-i rumenită.

Tăcerea odăii deodată e întreruptă de murmurul florilor, "fantome mititele" care ies "din a florilor potire" în "vestmânt de neguri". Din trandafir se iveşte o femeie cu păr aurit şi sclipitor de perle, apoi din alte flori ies un cavaler înarmat, o copilă cu voal alb pe umeri, un harap, un rege, un tânăr. Acest exod fantastic se opreşte lângă patul fetei adormite să se răzbune fiindcă au fost rupte din locul lor natural şi sortite astfel vestejirii. Iată o strofă foarte străină originalului (nr. 15):

Şi frumosul zilei soare
Cerul vesel ş-aurit!
Atunci ne scălda prin lacrimi
Şi prin zâmbet fericit.

Scanned with CamScanner

Dintr-o singură strofă a lui Freiligrath, Coşbuc dezvoltă două:

"Hell umfloss uns Tau und Regen;
Jetzt umfliesst uns trübe Lache;
Wir verblühn, doch eh'wir sterben,
Mädchen! Trifft dich unsre Rache!"

Roua blândă-a dimineţii,
Ploaia primăverii caldă:
Acum noaptea disperării
Cea fără sfârşit ne scaldă.

"Fată, fată! Noi acuma
Vestejite ne uscăm,
Însă de pe pragul morţii
Şti-vom să ne răzbunăm!"

Aplecate asupra ei, florile-i insuflă moartea şi fata îşi dă duhul în spasme, înăbuşită de aromele tari. Există versuri străine textului german, cuvinte şi expresii inedite introduse din necesităţi de versificaţie. La apariţia în volum a baladei, în1838, K. Immermann semnala analogia de subiect cu *Erlkönig* a lui Goethe. Sunt însă deosebiri tranşante între maniera baladistă a lui Freiligrath şi cea a poeţilor anteriori. Versurile sale se impun prin gingăşie, lipsă de senzualitate sau prin frumuseţea picturală a unor imagini.

În ciclurile poetice ale lui George Coşbuc găsim adesea subiecte străine autohtonismului său liric. Acest fond străin foarte evident a determinat o adevărată campanie de depistare a "plagiatelor" şi acuzaţiile la adresa sa n-au încetat mult timp, deşi în prefaţa ediţiei princeps a *Firelor de tort* poetul încercase o explicaţie: "Apoi am şi eu un păcat: îmi ţin într-o grozavă neregulă hârtiile şi sunt nepăsător, scriu şi public ori scriu şi rup, tot una mi-e". Şi pe bună dreptate se revolta fiindcă detractorii săi, în frunte cu Gr. N. Lazu, scăpau din vedere valoarea superioară a poeziei originale faţă de piesele traduse sau cu fond străin, de surse

Scanned with CamScanner

nemărturisite. În procesul literar Coşbuc, au intervenit salutar în publicaţii critici cu personalitate, ca G. Bogdan-Duică, N. Iorga, G. Ibrăileanu etc. Există, credem, în producţia poetică a lui Coşbuc, în jur de 50 de poezii care par să nu fie propriu-zis originale. Motivele sunt izolate, topica îngrijită, calculată cu minuţie, totul e lucrat conştient refuzându-se spontanului. Avem de-a face în cele mai multe cazuri cu prelucrări, adaptări şi localizări de subiecte străine, cele mai multe desigur superioare unor texte originale şi cunoscute mai ales în limba germană. Astfel, nimeni n-a relevat mai de aproape traduceri rămase în manuscris, ca *Lacrimele, Richard Inimă-de-leu, Sfântul Augustin* etc. Balada romantică a fost bine cunoscută, familiară şi gustată de Coşbuc. Fantasticul, terificul, pe de o parte, pe de alta celebrarea unor idealuri şi sentimente înalte sunt aspecte ale acestei specii atât de caracteristică spiritului german. Ne referim la epicul ales din istoria şi tradiţia mitică naţională. Aşa este *Cornul* (Baladă germană) inspirată din luptele eroice ale Tirolului pentru libertate. Unei mame i-au pierit cei doi fii şi soţul. Jalea ei însă nu cunoaşte margini când la sunetul cornului o părăseşte şi cel mai mic:

"E rândul meu, măicuţă, dă-mi armele din cui,
Tirolul să mi-l apăr, să-i apăr munţii lui".

Castelanul, deşi apărut în 1902, se potriveşte mai bine începuturilor lui Coşbuc. Locatarul "castelului morţii" este relicva unei spiţe nobiliare. Indiferent, pasiv, troienit de timp îşi aţinteşte ochii mereu asupra tablourilor familiei, în timp ce vântul izbeşte uşile, iar liliecii invadează odăile sinistre şi părul albit al castelanului strigoi care-n această ruină, "singur şi ascuns de soare" îşi aşteaptă sfârşitul.

Trond tratează un subiect nordic, cel puţin aşa dovedesc numele proprii: Trond, Hildegard, Hulda, Alf. *Richard Inimă-de-leu, Sfântul Augustin, Geniul morţii* se încadrează baladelor de conţinut fantastico-religios (traduceri din germană în "Musa someşană", 18 XII 1881).

Regina ostrogoţilor, Somnul codrilor, amândouă din 1893, sunt inspirate după alte legende germanice. Atmosfera eroică a celei din urmă, scenele de noapte, fantasticul (Noaptea, Codrul, Arnulf), suferinţa eroului, galopul nebun,

ideea morţii etc. sunt elemente ale unei balade romantice, cu subiect nordic, ca şi *Trond*. Tot în spirit baladist sunt şi *Jertfele împăcării*, care dramatizează un episod din lupta triburilor germanice împotriva oştilor cotropitoare ale Imperiului Roman, *Blăstămul trădării* cu ivirea fantomelor la castelul străvechi, *Groparul* amintind de balada germană a coşmarului, cu victime ale halucinaţiei sau groaza şi fantasticul din *Strigoiul, La logodnă*, prelucrând de asemenea un fond străin. Vorbind despre astfel de subiecte în opera poetului, D. Micu observa că unele "poartă pecetea unui romantism tenebros, de provenienţă germană, fiind pline de fiinţe din mitologia asiatică şi nordică, de duhuri, de stafii". Că au avut ecou în poezia lui Coşbuc dovedeşte, de exemplu, *Biserica ruinată* prin atmosfera generală de groază şi mister, care, deşi publicată în 1902, e o mărturie că romantismul a rămas o trăsătură a sufletului poetului.

Rămâne cu alt prilej să se urmărească îndeaproape Coşbuc ca reprezentantul cel mai de seamă al baladei noastre culte, cât şi anumite elemente străine, secundare în balada poetului, brodate pe un fond esenţial folcloric. *Blăstăm de mamă, Draga mamei*, chiar unele dintre poemele menite să formeze marea epopee populară proiectată în tinereţe oferă interesant material de studiu. *Brâul Cosânzenei, Păstoriţa, Cicoarea* sunt imaginile unui motiv folcloric, simpatia erotică a astrului ceresc, soarele, pentru o fiinţă terestră. În *Cicoarea* Lia, fiică de împărat, refuză să se însoţească cu Soarele, peţitorul ei, gândindu-se că într-o zi o va părăsi obosit să mai apară pe cer. Coşbuc dăduse şi o explicaţie: "Teama aceasta că Soarele va fi biruit de puterile întunericului, fie peste noapte, fie peste iarnă, se poate urmări în cântecele solare ale tuturor indo-germanilor". Analogiile cu *Luceafărul* sunt evidente.

Continuând tradiţia unui Bolintineanu, Alecsandri sau Baronzi, Coşbuc îmbogăţeşte patrimoniul baladist cu creaţii de înaltă ţinută artistică, adesea asemănate prin profunzimea lor cu baladele nordului.

O coordonată cardinală operei poetului ardelean este *orientalismul poetic*. De la bun început să precizăm că avem de-a face cu un univers oriental redimensionat la modul romantic, indiferent de sursele germane. Coşbuc a depăşit aceste surse ancorând nu rareori dintr-un Orient legendar şi mitic într-unul mai real, de o mentalitate mai nouă, dar fără ca pasiunea să rămână ternă sau subiectele de baladă şi anecdotic neelevate. Interesul pentru

Scanned with CamScanner

Orient traversează întreaga carieră literară coşbuciană alternând între realitate şi vis, fiindcă "toată istoria orientalismului romantic va fi această penibilă confruntare a visului şi realităţii", între antichitate şi epoci moderne, între legendar şi real, violenţa sentimentelor şi înţelepciunea adâncă.

Europa romantică se trezise în faţa unei realităţi occidentale, cu triumful civilizaţiei moderne şi un Orient fabulos, cu o umanitate desăvârşită, dar cu o civilizaţie antediluviană. În cadrele gândirii germane, curiozitatea enciclopedică a tânărului Herder, precursorul, discută conceptul orientalist sub aspect estetic, religios şi umanist. Ideea herderiană de sincretism oriental-occidental va fi îmbrăţişată de romantici ca F. Schlegel sau F. Rückert. Trecând peste ocultismul lui Novalis, teoriile fraţilor Schlegel sau ale lui Humboldt, mitologiile romantice, tinzând spre revalorizări, au atras generaţiile de orientalişti. La mai toţi se observă o tendinţă universalistă şi înclinaţia spre cercetarea poematică a unor sentimente orientale religioase. Aşa este F. Rückert de care se ocupă Coşbuc, citind în şedinta din 20 I 1884 a societăţii "Virtus romana rediviva" traducerea *Chidr.* Conform tradiţiei arabe, acest personaj legendar a fost comandant şi profet. Bând din izvorul vieţii devine nemuritor. La fiecare cinci sute de ani peregrinează spre unul şi acelaşi loc al pământului găsindu-l mereu schimbat. Mai întâi locul e dominat de o cetate, apoi de o câmpie întinsă, de o mare azurie, un codru şi din nou o cetate măreaţă. Legendei arabe Rückert a căutat să-i dea un sens mai adânc, de care n-a fost conştient elevul din clasa a VIII-a. Prima critică i-o face tot un coleg, Georgiu Şandor, în "Musa someşană", după precepte maioresciene. Cu subiect oriental este *Arabii şi dracul* (*Der betrugene Teufel*), căreia i se cunosc două variante în româneşte. Şiretenia arabilor înşeală cu regularitate lăcomia autocrată a lui Satan care învins

"În iaduri s-ascunde de tot ruşinat.
D-atunci dracul aşa s-a jurat
Pe coarnele lunii şi vrajele babii
Că-n veci nu mai face contracte cu-arabii".

În istoria literaturii germane, alături de Platen, Friedrich Rückert (1788-1866) este un iniţiator al poeziei orientale. Venind pe urmele orizontului deschis de Herder, Schlegel şi Goethe cu *Divanul oriental-occidental*,evoluează de

Scanned with CamScanner

la cântăreţul patriot din *Geharnischte Sonette (Sonetele cuirasate*, 1814) spre o lirică de evocare a unui Orient căruia i se descoperă aspecte plurale, încadrându-se pe sine şi totodată mai viguros literatura germană unui curent de circuit european în epoca romantică. Este ceva asemănător elenismului primei generaţii. Rückert drapează în forme somptuoase o inspiratie monotonă şi didactică, excelând ca tehnicist al versului. În orice caz, concepţia de a traduce idei germane în gazeluri şi makame marchează în romantism de un gen cu totul nou. Printre culegerile cele mai cunoscute se socotesc *Ghaselen, Edelsteine und Perlen (Diamante şi perle), Östliche Rosen (Rozele Orientului)* etc. Credem că interesul pentru lumea şi tradiţiile Orientului, atât de bine reprezentat în opera lui Coşbuc, a venit prin filieră germană. Cultivă gazelul, ca şi Eminescu, în: *Gazel* (1891), *Gazel* (1893), *Lupta vieţii. Gazel* (1894). Sau în *Sonet* (Cu contraziceri şi cu tendinţe) străbate poate o preferinţă:

"Să zice şi s-a zis că-i un secret
Al artei, să compui *macame-arabe*..." (s.n.)

Această latură mistico-legendară a Orientului se îmbogăţeşte cu *Cuvintele Coranului (Die Worte des Korans*), o traducere din J. Ch. Zedlitz (1790-1862). Chiar în patria sa poetul austriac nu mai e cunoscut poate decât prin *Revista nocturnă (Die nächtliche Heerschau: Gedichte*), Stuttgart, 1832 şi prin *Cununile funerare (Todtenkränze, Canzone*), Viena, 1827. Orientul l-a inspirat în *Crucea din Helada* şi în ciclul *Coranele*, dezvăluindu-i aspectul mistic. Emirul Hassan din respect pentru legile inviolabile ale Coranului îşi iartă sclavul vinovat, redându-i libertatea, plus o pungă cu aur, fiindcă în Coran stă scris

"Cum că *răsplătirea răului prin bine*
Este cea mai sfântă virtute ce ştim!"
Sprach der Sklave: "dass am höchsten Thronen
soll, wer Böses wird mit Gutem lohnen!"-

Aceeaşi viziune în "*Amin*" *striga stâncile*, după Kosegarten, transcrisă în "Musa someşană"şi republicată de mai multe ori, odată cu

Scanned with CamScanner

titlul *Beda*. Personaj legendar ca şi Chidr, Beda propovăduieşte credinţa divină, iar la glasul său tresar şi stâncile repetând:

"Pe-a veacurilor veacuri Amin, părinte-Amin!"

Un final asemănător străbate nuvela *Roza Hachemului*, tradusă de Coşbuc în clasa a VIII-a după "Illustriertes Haus – und Familienbuch", 1860. Pe un fundal quasireal se prezintă în coloritul unui Orient arabic dezbinarea de lupte fratricide care înăbuşă sublimarea unei pasiuni erotice. Nuvela aruncă lumini asupra interesului timpuriu al poetului pentru subiecte orientale cât şi asupra viziunii lor romantice.

Orientului mistic i se succede unul eroic. Cercetările au dovedit că celebra *El – Zorab* este o prelucrare supeioară după *Die Perle der Wüste (Mărgăritarele deşertului)*, a contelui Moritz Strachwitz (1822-1847), pe care Coşbuc l-a putu cunoaşte într-o ediţie apărută la Reclam. Ne interesează însă traducerea unei splendide balade orientale, *Vânătoarea lui Mogul* ("Tribuna", 1888, nr. 77). Strachwitz merge pe urmele lui Rückert şi Platen în *Gepanzerte Sonette* cultivând o poezie ce vibrează de pasiune arzătoare. Moartea prematură împiedică afirmarea majoră a unui talent puternic manifestat în balade celebre, ca *Das Herz von Douglas, Pharao, Hie Welf* etc. *Die Jagd des Moguls (Neue Gedichte, Romanzen und Historien)* e o baladă a cruzimii şi groazei. Hanul Mogul iese cu alaiul la vânătoare croindu-şi drum printre poporul cu fruntea în ţărână. Factura tehnică a versurilor, ritmul trepidant, notaţia alertă, atmosfera eroică amintesc de-a dreptul de *Paşa Hassan*:

"Vestmântul pe piept e cu aur stropit,
În şarlach e şoldul uşor învălit,
Şi perle dau colţuri pe frâu şi pe şea,
Un singur smaragd e a săbii prăsea,
Pe coiful de aur stau pene.
Şi foşnăie peana şi haina-n alint,
Şi tropotă roibul ascuns sub argint..." (s.n.)

Fiorosul han este atacat de un tigru care după ce-i sfâşie calul trece asupra stăpânului:

"Şi hanul stă drept, cu obrajii-napoi,
De furie-i stă barba sburlită vâlvoi,
Crunt tigrul, dar hanul de trei ori mai crunt
Din ochi ei se sorb c-un sălbatic înfrunt
Şi flăcări le schinteie-n feţe".

În încleştarea luptei intervine un sclav care înjunghie fiara. Rănit în mândria sa tiranică îşi ucide salvatorul:

"Pe *tigru* când poate să-l spulbere-un *leu*,
N-am lipsă de câne! El moară!"
"Da wo der Löwe den Tiger packt,
Da soll der Hund sich ducken!"

Viziunea epică coşbuciană apropie aspectul legendar-mistic de cel eroic. Fondul oriental este deosebit de bogat în opera sa. Prelucrări, traduceri îndepărtate, adaptări uşoare, un univers întreg cunoscut pe cale livrescă sau folclorică ne întâmpină de la *Fatma* şi *Balada albaneză* până la *O poveste care nu e scrisă în Coran*, inspirată din viaţa poetului Hafis. "Renaşterea orientală" germană a adus soluţii problemei lumii şi omului. Universalismul confruntat cu orientalismul evoluează pe linia unui umanism din ce în ce integral. Este şi cazul lui Coşbuc, bun cunoscător al mitologiilor şi civilizaţiilor orientale. Pe lângă o amplă cunoaştere, poetul fraternizează cu manifestările vieţii complexe ale Orientului în creaţii ca: *Zobail, Angelina, Sulamita, Leii de piatră, Pentru tron, Povestirile orientale* etc. Mărturii ale acestui interes susţinut, vădit şi la Eminescu, stau magistralele transpuneri *Sacontala* şi *Antologia sanscrită*. Un epic umoristic de o mare supleţe dezvoltă *Puntea lui Rumi* sau *Drumul iubirii*. Coşbuc zugrăveşte cu artă existenţa dramatică a acestei lumi, specificul de viaţă, pasiunile, cromatica, pe scurt o întreagă umanitate.

În fine, să urmărim un ultim aspect. Anecdota ni se pare o poveste succintă a unui fapt istoric sau nu, dar real, picant şi hazliu, cu

Scanned with CamScanner

un final de cele mai multe ori imprevizibil, povestire care adesea smulge scene cotidianului. Unele narațiuni întrucât tratează personaje cunoscute, se poate distinge o anecdotă istorică și una literară. Trăsătura ei proprie este de a fi adevărată sau dată ca adevărată, pentru a servi la luminarea unor caractere, moravuri și situații, într-un chip spiritual. Faptul *anecdotic* l-a atras și pe Coșbuc, conturând cea de a patra direcție în ordinea integrării scriitorilor germani în conștiința artistică a poetului. Mai sus îl defineam ca pe un temperament epic. După Chamisso localizează *Târg rău (Böser Markt)*, 1833, specificând "snoavă de Chamisso". L-a atras burlescul situației, dublat de un vers de o vioiciune constantă, cu o rezolvare menită să amintească poate o reminiscență folclorică. Un bogătaș se întoarce de la târg când deodată îi iese în cale un hoț amenințându-l cu pistolul. Îl obligă la un "târg rău" pierzându-și ceasul, inelele și-n cele din urmă punga. Snoava e dezvoltată pe parcursul a zece strofe de câte șapte versuri, respectându-le riguros măsura. De exemplu. prima strofă:

Einer kam vom Königsmahle
In den Park, sich zu bewegen,
Aus dem Busch mit einem Male
Traft ein Andrer ihm entgegen;
Zwischen Rock und Kamisole
Griff der schnell, und die Pistole
Setzt er Jenem auf die Brust.

Se plimba prin parc odată
Un boier, gândind d-a sale;
Din tufiș atunci s-arată
Un străin, îi iese-n cale,
El desface camisolul,
Pune repede pistolul
Bietului boier în piept.

Coșbuc a dat anecdoticului un evident colorit românesc angajând în acțiune "un boier" care dispune de "groșițe" și "zloți", "potori" și "galbini" (patru sinonime pentru a exprima ideea de bani). Dar dovada cea mai interesantă că avem de-a face cu o localizare este introducerea lui Păcală în strofa a 9-a:

Am voit numai cu tine
Să fac, ce făcea Păcala!
Dar eu nu stric învoiala:
Târgu-i târg și – suntem chit!

"Ihr gefällt mir so mit nichten.
Unfein dürft ich wohl euch schelten:
Abgeschlossne Händel gelten,
Merkt es euch und, gute Nacht!"

Scanned with CamScanner

După A.F.E. Langbein (1757-1835), Coşbuc prelucrează o anecdotă cu subiect britanic, nesemnificativă, însă reconfortantă prin amănuntul pitoresc, hazliu, *Dedesubt şi deasupra*. Versificaţia e corectă, cu expresii proprii lui Coşbuc, pătrunse de iz popular, lucru de altfel pentru care a fost reţinută de toate antologiile. Mergând pe linia baladei satirice a lui Bürger, Langbein lărgeşte sfera comicului. După 1800, ca şi Chamisso, al cărui precursor a fost, tratează legende şi motive împrumutate Volkslieduluí. Suprimă morala, cu rare excepţii, strecoară aluzii politice, poante împotriva romantismului.

În fine, E. Bormann (1851-1912), după care Coşbuc traduce *Actul al cincilea* şi Ernst Eckstein (1845-1900) cu *Fata de ţigan* nu aduc decât o varietate de pitoresc anecdotic. Gama umorului coşbucian e deosebit de bogată, nu lipsită de rare valenţe artistice. Epicul vesel transpare în cele mai diverse poezii cum ar fi *Poet şi critic, Lordul John, Profeţie, Gramatica şi medicul* etc. al căror subiect străin ar putea suscita discuţii.

Aşadar se desluşesc patru coordonate mari în relaţia lui George Coşbuc cu scriitorii germani: liedul erotic, balada romantică, orientalismul şi anecdoticul, aşa cum se răsfrâng cel puţin din versurile cărora s-a străduit să le dea podoabe româneşti. Nu se cer neglijate nici alte aspecte de o semnificaţie oarecare: satanismul din *Sulamith*, ciclul *Lieder an eine Verlorene* de Emil von Schönaich-Carolath (1852-1908), căreia Coşbuc îi schimbă titlul în *Maronita*, şi exotismul din *Popasul ţiganilor (Zigeunerleben)* de E. Geibel (1815-1884), ambele tălmăcite remarcabil.

Rămânând în datele esenţiale ale observaţiei, constatăm că aceste traduceri din romanticii minori, epigoni din deceniile Biedermeier-ului, merg paralel cu creaţia originală a poetului. Dincolo de un exerciţiu util, el a putut găsi la aceştia diversitatea de aspecte tematice ce-l solicitau. Prin natura sa poetică şi în special în anii începuturilor, Coşbuc era foarte susceptibil unor influenţe externe care puteau veni, în primul rând, pe calea literaturii germane. Acest contact, foarte timpuriu, dacă nu a dat categoric direcţiile dezvoltărilor poetice ulterioare, le-a adâncit şi nuanţat, rămânând o sursă de

Scanned with CamScanner

necontenite întoarceri. Elementului popular, atât de profund, i se adăuga unul livresc.

G. Coşbuc s-a apropiat de scriitorii germani cunoscându-i pe unii întâmplător, de alţii simţindu-se legat prin structura sa artistică, regăsind modul său de a simţi şi explica lumea. Astfel traducerile sunt realizări serioase, dintre care unele au intrat in patrimoniul beletristic coşbucian, fiind atât de îndepărtate de un original străin depăşit prin nivelul artistic superior atins de poetul român. Am putut vedea totodată că opera lui Coşbuc nu a rămas exterioară de pe urma acestor relaţii. Cel puţin poezia erotică şi balada, din epoca tinereţii, au receptat reflexul german. Dintr-un contact strict livresc s-a ajuns la sedimentarea organică în conştiinţa coşbuciană a scriitorilor germani. Dar, ca şi la Eminescu, totul este dirijat spre universul poetic propriu.

George Coşbuc, traducător al poetei Carmen Sylva

Imaginea poetei Carmen Sylva în conştiinţa scriitorilor români de la sfârşitul secolului trecut şi primele două decenii ale secolului nostru stă sub semnul instabilităţii şi controversei. Unii au adus osanţale reginei Elisabeta, puţini la număr, alţii, ca Delavrancea, n-au pregetat să îndrepte atacuri publice virulente la adresa ei, iar în ceea ce priveşte poeta, elogiile au fost succinte, circumstanţiale sau de discrete rezerve. Nici N. Iorga, nici M. Dragomirescu, criticii cei mai autorizaţi şi receptivi, nu i-au consacrat comentarii mai extinse. Iar atunci când a intrat în sfera lor de interes, faptul l-au ocazionat mai mult traducerile lui Coşbuc, şi nu s-a datorat valorilor interne ale acestei poezii, risipită de-a lungul câtorva decenii cu o apreciabilă constanţă şi pasiune, ce-i drept. Iar dacă totuşi acest interes a existat, trebuie să ni-l explicăm şi prin pătrunderea în versurile şi prozele ei a atmosferei sau a unor realităţi româneşti care i-au stimulat sensibilitatea: romantismul intrinsec (*Poveştile Peleşului*), versurile nostalgice din *Dâmboviţa*, imaginea războiului de independenţă evocat în poemul *Războiul* etc. O inspiraţie românească este prin urmare uşor detectabilă în versuri, dar superficială totuşi, în principal asocială,

Scanned with CamScanner

simplu naturistă şi decorativă. Demn de menţionat este efortul poetei-regine de a traduce din poezia populară românească: *Lieder aus dem Dâmbovitzathal*. Aus dem Volksmunde gesammelt von Helene Vacaresco, ins Deutsche übertragen von Carmen Sylva, Bonn, 1889. ("Aceste minunate cântece, nota poeta în prefaţă, sunt o descoperire preţioasă, un eveniment în lumea poetică şi reflexivă"). Apreciabile sunt de asemeni traducerile în germană din Alecsandri într-un volumaş de 110 pagini cu titlul *Rumänische Dichtungen*, Bukarest, 1898, printre care: *Înşiră-te mărgărite, Inelul şi năframa, Dan, căpitan de plai* ş.a. N. Iorga sublinia comuniunea spirituală şi ambianţa sufletească pe care poeta a găsit-o în natura românească, altfel "O scriitoare care s-ar fi inspirat de la viaţa iute, pripită, încordată, lacomă de bunurile pământului, orientată spre americanismul luptător al Germaniei de astăzi, aceea n-ar fi putut prinde la noi..." În al doilea rând, interesul s-ar putea explica şi prin transpunerile numeroase din opera sa, atingând un punct de vârf cu cele ale lui Coşbuc, salutate elogios de presa literară a vremii. Cu toate acestea, scriitorii noştri şi-au simţit prea puţin sau deloc apropiată o poetă de expresie germană, adoratoare a timpurilor "romantismului albastru", cultivând ea însăşi un romantism factice şi anacronic, atât de departe de romantismul marelui ei contemporan Eminescu, o poetă peste a cărei imagine se suprapune aceea a reginei austere, care şi-a iubit prea puţin sau deloc patria adoptivă şi care n-a iubit-o la rândul ei, trăind cu sentimentul claustrării într-o ţară pe care a socotit-o necivilizată, înapoiată şi pe care a prezentat-o în faţa străinătăţii în culori defavorabile, declanşând indignarea patriotică a unui Delavrancea. Ediţiile operei ei poetice au apărut în străinătate ilustrate şi extrem de luxoase, la care poeţii noştri nici nu puteau visa (*Mein Rhein*, Leipzig, 1884; *Meerlieder*, Bonn, 1891 etc.).

Nici "Convorbirile literare" care în 1913 aduc un "omagiu" reginei Elisabeta nu par să contrazică această realitate. În salutul "cavaleresc" al lui Iacob Negruzzi se deghizează un traducător care a "primit însărcinarea" să realizeze "această lucrare", întocmai ca George Coşbuc, iar Duiliu Zamfirescu este dispus mai mult să se amuze salutând şi el pe regina septuagenară, într-un vers folclorizant, obstinat să creeze o atmosferă de basm.

Scanned with CamScanner

Scrise cu mai bine de un deceniu în urmă, rândurile de față trebuiau să marcheze o contribuție la editarea traducerilor lui Coșbuc în ediția de *Opere alese* datorată profesorului Gavril Scridon. Din motive lesne de înțeles, ediția a apărut (vol. VI 1982) fără aceste traduceri care reprezintă, în ansamblul efortului de translație coșbucian, un sector deloc neglijabil. Tot atunci aceste rânduri își propuneau – și intenția nu este nici astăzi inactuală – să invite editorii operei poetului să nu mai includă în volume cel puțin trei poezii care nu-i aparțin lui George Coșbuc, ci sunt traduceri din Carmen Sylva: *La sânul mamei* (cu titlul în original *Stillen*), *Mama vitregă (Die Stiefmutter)* și *Înaintea furtunii (Vor dem Sturme)*. Eroarea a apărut odată cu ediția din 1953 (vol. II), poemele (numai primele două) fiind preluate din "Albina" (nr. 17 și 24 din 1906), s-a transmis ediției masive din 1958 în două volume (vol. II) în care sunt tipărite toate trei, ediției a II-a revăzută și mult adăugită de *Poezii* (B.p.t.), vol. II, perpetuându-se până la edițiile din 1976 și 1985 din seria "Patrimoniu" datorate Georgetei Rădulescu-Dulgheru, mai veche editoare a lui Coșbuc. Cele două poezii incluse în aceste ediții sunt date ca "nepublicate în volum", când, în realitate au fost publicate în volumul de traduceri din Carmen Sylva.

Conștiincios și laborios din fire, poetul a lucrat pare-se patru ani la tălmăcirile sale, după cum rezultă dintr-o discuție a sa cu Bogdan-Duică, consemnată de critic în "Luceafărul", 5/1919: "Nu se poate traduce în românește, se plângea el. Iată, încerc de patru ani să-i fac o broșură de traduceri și nu iese...". Îl deranja caracterul (aparent) abstract al versurilor. Era conștient totodată de pretențiile de a fi tradusă de poetul român cel mai reputat al epocii și cu o bună știință a limbii germane. În 1906 apare la editura "Minerva" volumul Carmen Sylva, *Valuri alinate*. Traduceri de George Coșbuc, însumând o selecție de 43 de poezii. La acestea se mai adaugă alte trei (*Războiul* , *Rebelul* și *Arde pădurea*) publicate în reviste și neincluse în volumul amintit. Ordonarea în două secțiuni, *Cântece și sonete, Balade și romanțe* se datorează bineînțeles poetului, nu corespunde adică ciclurilor lirico-tematice ale originalului. Volumul reface însă traiectul poeziei scrisă de Carmen Sylva, de la o lirică nostalgică, de substanță intimistă, un univers erotic și familial, spre una de ținută epică, mai problematică și elevată ca idee, sfârșind cu patru

Scanned with CamScanner

poeme ample: *Moise, Braţele mamei, Cain* şi *Jehovah*. Preferinţele trebuie să-i fi aparţinut poetului, deşi, dacă e să-i dăm crezare aceluiaşi Bogdan-Duică, el nu se putea mişca atât de liber în travaliul său de translaţie: "Ţinea mult să-i traduc o poezie cu doi fluturi care se iubesc o zi, se sărută şi mor. Mi-a trimis-o copiată cu mâna ei, să o traduc. Voia îndată. Am lucrat câteva ceasuri. Gardistul de la palat a venit de câteva ori şi ⟷ n-am dat-o gata. E ceva ce nu se poate prinde, e abstract". Rezultatul este o transpunere remarcabilă, *Fluturi sărutându-se*, demnă să figureze într-o antologie lirică.

Carmen Sylva şi-a structurat opera poetică sub titlul generic *Meine Ruh* (3. Auflage, Berlin, 1901), organizată în următoarele secţiuni (volume) legate laolaltă: *Höhen und Tiefen, Mutter und Kind, Weltweisheit, Balladen und Romanzen, Blutstropfen,* primul şi ultimul fiind şi cele mai bune.

Pornim de la o constatare de ordin general: de multe ori Coşbuc nu a realizat doar simple transpuneri, ci a procedat la o substanţializare a însăşi ideaţiei originalului. El traduce destul de liber şi lejer, în majoritatea cazurilor într-un acord total cu originalul. Indiscutabil, poeziile lasă impresia unei munci asidui, a unei insistenţe asupra textului care se transformă câteodată în pretext. Departe de a altera, "infidelităţile"aprofundează ideea poetică. Problemele de prozodie, rimă, muzicalitate, modul de organizare a versurilor în interiorul strofelor etc. marchează adeseori depăşiri ale originalului, în sensul în care poetul le-a infuzat propria sa tehnică artistică.

După o sistematică şi îndelungă căutare suntem în posesia textelor originale, cu excepţia a patru, travaliu îngreuiat de deserviciul colosal pe care-l face Coşbuc celui dispus să le cerceteze: libertăţile pe care şi le permite. Bunăoară, poeziile care au forma sonetului şi nu poartă nici un titlu, el li-l împrumută pe acela de "Sonet". Cu intenţia expresă parcă de a deruta, modifică titlurile, poezia primind unul nou, care nu mai menţine nici o legătură cu originalul, încât apartenenţa la acesta se poate demonstra numai prin atente şi reluate lecturi de identificare. Tipică este *La sânul mamei* (*Stillen*), amintită mai sus: o mostră în sensul libertăţilor pe care şi le ia traducătorul, de unde probabil şi deruta editorilor, mai bine zis al "recreării" originalului, nu atât sub aspectul sentimentelor şi ideilor cât al

Scanned with CamScanner

imaginilor şi formelor poetice, prin întregul său temperând cumva vocaţia spre abstract a versurilor poetei. Iată începutul:

"Mein Herz ist die Quelle, die Leben Dir schenkt,
Die stets unerschöpflich, erquickend Dich tränkt.
Mein Blut ist der Tau, der mein Blümchen begiesst,
Das leise sein Häuptchen erwachend erschliesst".
(A mea inimă-i izvorul
Cel ce viaţa-ţi dete:
Nesecat să-ţi potolească
Nesfârşita sete.
Sângele-mi e roua care
Floarea mi-o stropeşte,
Ca să-nalţe-ncet căpşorul
Până-mi înfloreşte").

Poezia *Schade!*, simptomatică pentru starea de spirit a poetei la palat, document al unei sensiblităţi autentice şi al nevoii de adevăr, Coşbuc o traduce cu titlul *Regina*. În poezia *Misslungen (Rătăcire)* el dezvoltă, după tehnica sa, strofe de 6 versuri faţă de cele 4 ale originalului, mai mult, introduce elemente inexistente în original, într-un sens absolut propriu. Exemplu:

"Sie wollen mich nich haben,
Als der ich geboren,
Die schönsten meiner Gaben
Sind ihnen verloren".
("Nici când n-au vrut să fiu, n-au vrut
Să fiu ce-am fost născută,
Şi-acum şi daruri ce-am avut
Şi tot norocul mi-e pierdut
Şi inima pierdută.")

Am mai aminti pentru soluţiile oferite de poet în vederea calităţii transpunerii primele două catrene din sonetul care la el poartă titlul *Arta*:

Scanned with CamScanner

"Du fieberst, Du bist matt von Wunden,
Die Dir das Leben hat geschlagen,
Du kanst die Last nicht mehr ertragen,
Von langer Tage langen Stunden.
Du warst verschmachtend festgebunden,
Nun fühlst die Glieder Du versagen,
Dein müder Mund verlernt das Klagen –
Im Meer der Kunst sollst Du gesunden".
("Tu eşti bolnav, şi rana ta afundă
Pe care-ai lumei mulţi eroi nerozi ţi-o dară,
Tu nu mai poţi să duci a ta povară
Şi-un veac întreg trăieşti într-o secundă.

Robit tu gemi, nu pot să-ţi mai pătrundă
În temniţă cântări de primăvară,
Demult, a plânge ochii tăi uitară –
În marea artei vin' de te scufundă!").

Excelenţa traducerilor o dau micile piese lirice de tonalitate intimă, în care Coşbuc a regăsit ceva din universul său familiar. Un exemplu este *Die Bitte* (*Rugăminte*), gen de poezie frecventă la poet şi saturată de lirism. El introduce cuvinte autohtone ca "poală", "iatacul", "smei", "puiul mamei, pui!" Deşi originalul este respectat, în limitele acestuia se creează ceva aproape inedit prin virtuozităţile formale şi calchierea versurilor ca în ciclurile lirice coşbuciene. La fel *Vis (Im Traumland)* sau *Cântec (Wein, Weib und Gesang)*, cea din urmă un lied ocazional, construit pe un ritm sprinţar şi pe un ton vesel, fenomen rar la poetă, frecvent la Coşbuc. O poezioară de două strofe, fără titlu în original, el o publică de două ori, de fiecare dată cu titlul schimbat: *Ei* (în volum), *Celei moarte* (în revistă). Traducerea se îndepărtează până într-atât încât dă impresia unei creaţii proprii, de unde ipoteza dacă n-a existat cumva o altă versiune germană pe care s-o fi avut în vedere. Concluzia este totuşi

Scanned with CamScanner

una singură, vechea meteahnă a poetului: impulsul venit din altă parte, și doar atât , este convertit în direcția compunerii unei poezii de mare supleţe și rafinament artistic. Aceeași întrebare în legătură cu *De-atâtea ori...*, fără titlu și aceasta, un simplu pretext. În *Întrebare (Frage)*, Coșbuc respectă ideea de bază și atitudinea de revoltă (filosofică), însă ideile condensate în 14 versuri el le dezvoltă în 24. Un pesimism mai accentuat la poet, ca și atitudinea atee, mai bine subliniată și nuanţată. Modificată este și structura rimei diferită în cele trei strofe (inegale).

Alteori motivele opţiunii lui Coșbuc sunt de altă natură. *Nebel (Negură)*, remarcabilă prin delicateţea și sensibilizarea la poezia naturistă, o traduce pur și simplu pentru incantaţie, ca de altfel și *Wind (Vântul)*. În *Die Raben (Corbii)* modificările introduse din motive de conţinut își găsesc o explicaţie de ordin social. După evocarea pustietăţii și ninsorii, peisajul hibernal se animă prin apariţia stolului de corbi rebegiţi de frig și foame și a unui convoi care poartă în car un sicriu:

"In nebelgrauem Dunst verliert
Die Schar sich; eine Frau..."

Lui Coșbuc i s-a părut inautentică întâmplarea, îndeosebi falsa opulenţă florală și mulţimea profilată pe întinderea albă, de aceea traduce contrazicând originalul:

"Și-n sanie-un sicriu sărac;
Nici flori, nici cântec, nici popor –
Prin sura ceaţă vin mereu,
Și-n urma tuturor –
O mamă-n sănioara ei..."

Uneori poetul ignoră cu bună știinţă câte o strofă, de care întregul se poate lesne desolidariza (va proceda la fel și cu *Don Carlos*). Așa se întâmplă în *Cain*. Poemul este un lamento al cunoscutului personaj biblic, descins parcă

Scanned with CamScanner

din poemele unor Byron sau Hugo, dar mai resemnat în chinurile morale şi care indirect acuză divinitatea culpabilă de fapta sa. Valoarea traducerii ţine de versul alert, fluid şi de nota mai accentuată de dramatism pe care o imprimă poetul. În amplul poem *Jehovah*, rătăcirile lui Ahasver şi concilierea finală prin moarte i s-au părut mai uşor de transpus prin utilizarea versului liber.

Ca şi în creaţia proprie, Coşbuc, temperament epic, este atras de caracterul anecdotic al unora din poeziile lui Carmen Sylva (ex. *Monumentul – Das Standbild*). Poezia naturii şi a fenomenelor cosmice formează un amplu registru tematic: *Furtuna primăverii (Märzstrum), Furtună (Sturm), Înaintea furtunii (Vor dem Sturme), Negură (Nebel)* etc. Volumul include şi câteva piese programatice în care poeta îşi exprimă romantic încrederea tonică în virtuţile poeziei: *Cântăreţul (Der Sänger), Luptă (Die Sporen), Limpezit* chiar (*Geklärt*), câteva sonete etc.

Dacă, în opinia lui N. Iorga, Alecsandri nu şi-a înţeles şi asumat rolul fiindcă nu i-a stimulat reginei îndeajuns interesul pentru pământul românesc şi în consecinţă *Poveştile Peleşului* nu au avut efectul dorit, Coşbuc în schimb a fost cel chemat să realizeze puntea de legătură "între sufletul poetic format în locuri străine şi printr-o viaţă cu totul deosebită şi sufletul mare al neamului nostru". Într-o recenzie extrem de concisă la volumul *Valuri alinate*, Mihail Dragomirescu îşi exprima admiraţia pentru forma, stilul şi limba traducerilor coşbuciene calificându-le "măiestre" şi îndemnând la studierea lor de către cei care practică traducerea. Virtuţile originalului ("bogăţia de idei", "avântul armoniei", "simplitatea şi firescul stilului, precum şi eleganţa formei") sunt transpuse, apreciază criticul, "într-o limbă românească de miere şi cu o preciziune şi o muzică de cuvinte pline de înţeles".

Ca şi atunci când a tradus din poeţii postromantici de limbă germană, aparţinând deceniilor Biedermeier-ului, Coşbuc îşi manifestă prin tălmăciri bucuria comuniunii spirituale şi voinţa de versificaţie. Acest sector al activităţii sale tocmai de aceea nu ţine de domeniul hazardului, ci al disciplinei artistice riguroase. Traducerile sunt parte integrantă a concepţiei sale cu privire la vocaţia umanistă a culturii. Realizate în anii deplinei maturităţi, poeziile din Carmen Sylva, contemporane cu marile traduceri coşbuciene poartă emblema creativităţii unui poet de ample resurse şi dsiponibilităţi, artist al cuvântului cu nebănuite sonorităţi şi inflexiuni.

Scanned with CamScanner

Slavici şi realismul european

Slavici frecventa cu dezinvoltură domeniile umaniste. Cunoştea literatura şi filosofia antică, Renaşterea şi filosofia modernă, mai ales pe cea germană. Avea întinse cunoştinţe şi despre filosofia şi cultura Orientului,depsre iluminiştii şi moraliştii francezi. Cititor pasionat, nu se mulţumea cu ceea ce propria-i operă şi întreaga literatură română a vremii îi putea da în direcţia realismului popular cultivat de "Tribuna", ci îndemna la o serioasă muncă de traduceri din literaturile străine. Venea astfel în direcţia unor sugestii maioresciene din articolul *Literatura română şi străinătatea* (1882) unde autorul *Morii cu noroc* este salutat de critic, ca reprezentantul de frunte al realismului la noi. În foiletonul "Tribunei" erau tălmăciţi autori de nuvele şi romane ca: Paul Heyse, George Sand, Flaubert, Zola, Dickens, Bret Harte, Turgheniev, dar şi Molière, Goldoni, Goethe, Byron, Chamisso etc. Slavici însuşi îşi încearca forţele încă în1876 cu *Immensee* a lui Th. Storm, publicată în "Convorbiri literare" (nr. 7-9), iar în 1886 apar mai întâi în revistă, apoi în volum la Sibiu traduceri din Bret Harte şi Gogol, proze de orientare realist-populară.

Realismul popular iniţiat de Slavici devine programatic, marcând principala sa tendinţă literară ilustrată încă de *Novele din popor* (1881). Răspunzând în 1910 anchetei organizate de "Luceafărul", Slavici atrage atenţia asupra faptului că "ceea ce este poporal este şi naţional, în timp ce nu tot ceea ce este naţional este şi poporal". De aici ideea de a da un caracter popular culturii naţionale. Scriitorii trebuie să întreprindă un vast studiu social. Gogol este în acest sens un realist poporal, foarte sensibil la realităţile sociale. "Studiul social e elementul meu, aş putea zice atmosfera mea spirituală", mărturisea Slavici. O afirmaţie asemănătoare emitea însuşi Balzac în Cuvântul înainte la *Comedia umană* (1842), când se socotea secretarul societăţii franceze a epocii, societate pe care însă nu-şi propunea neapărat s-o moralizeze şi să se erijeze în postura unui dascăl, de obstinată ţinută etică. În pofida unor eventuale aluviuni romantice, vizibile în pictura unor caractere tari, angajate dramatic în lupta cu

Scanned with CamScanner

viaţa, Slavici nu este "un romantic în toată puterea cuvântului", cum îl considera Duiliu Zamfirescu în *Romanul şi limba română*, nici chiar prin preţuirea folclorului, nici prin inspiraţia din trecutul istoric. S-a remarcat (Pompiliu Marcea) că el este din punctul de vedere al unor norme estetice şi etice un temperament clasic. Clasicismul şi romantismul reprezintă, ca şi în cazul marilor realişti: Stendhal, Balzac, Gogol, Dickens, Flaubert, etc. imixtiuni de plan secund, care nu alterează ci adâncesc concepţia artistică profund realistă. O notă specifică a realismului românesc este coexistenţa de elemente clasice şi romantice. Însuşi termenul de realism apare destul de vag la noi, dar să nu uităm că la începuturi nici în Franţa nu s-a formulat o definiţie clară, unanim acceptată. În contextul autohton, în care apare Slavici, nu exista o serioasă tradiţie a prozei realiste. Concepţia realistă care l-a călăuzit de la începutul activităţii sale literare reiese pregnant din opinia despre roman, specia predilectă a realismului, expusă într-o scrisoare de la 10 martie 1874 către Iacob Negruzzi: romanul "este o istorisire care poate începe cu naşterea şi sfârşi cu moartea eroului. Pretind dar altceva de la roman: ca el să arate desfăşurarea caracterului, să ni se spună nu numai cum sunt, ci totodată şi cum, în urma căror înrâuriri, au ajuns caracterele a fi precum sunt. Această dsfăşurare premeditată o numesc eu formare, deosebind-o de simpla zugrăvire. Eu cer de la roman ca el să zugrăvească...". Străbate aci şi influenţa Bildungsroman-ului, dar se sesizează mai degrabă o apropiere de definiţia stendhaliană şi balzaciană a romanului.

Proza lui Slavici a fost privită mai mult în cadrele istoriei literare româneşti, incidental numai s-au semnalat unele izbitoare afinităţi cu realismul clasic european, în sfera căruia se circumscrie. Scriitorul ardelean cultiva un realism obiectiv de tip balzacian. Determinările termenului de realism: realism obiectiv, realism psihologic, realism ţărănesc au darul de a lumina împreună integral realismul său critic. Slavici manifestă vocaţia studiului social şi de moravuri, analizează comportamentul personajelor, dar caută să moralizeze. Surprinzând fenomenele cruciale ale vieţii din jur şi arătând consecinţele puterii

Scanned with CamScanner

banului, poate fi apropiat de romanul realist european, în speţă de Balzac.

Slavici începe să scrie într-o perioadă în care relaţiile capitaliste alterează sufletul omului. Criteriul de apreciere nu mai este omul şi valorile umane, ci sacul cu bani. De îndată ce a făcut avere şi lucrul acesta devine cunoscut, Mara ajunge un personaj important în valea Mureşului. Averea îi oferea încrederea, siguranţa de sine. Reflecţiile pline de cinism ale lui taica Gobseck în discuţiile cu avocatul Derville aruncă lumini asupra unei asemenea societăţi în care "nu există decât un singur lucru, a cărui valoare e destul de sigură pentru a merita ca omul să se ocupe de el. Acest lucru este... AURUL. Aurul e întruchiparea tuturor forţelor omului", deoarece "conţine în el, în germene, totul şi poate transforma totul în realitate". Viaţa întreagă, ordinea socială este "pusă în mişcare de bani", încât "aurul este idealul societăţii noastre contemporane". Acum ies la iveală tipurile de avari oferite generos de epocă: Gobseck, Grandet, Pliuşkin, Hagi-Tudose etc. Ei îşi construiesc viaţa după principiul filosofiei aceluiaşi Gobseck: "banul este o marfă care poate fi vândută, scump sau ieftin, de la caz la caz, fără să-ţi pătezi în vreun fel conştiinţa". Setea de înavuţire şi valoarea absolută a banului devin teme fundamentale în *Moara cu noroc, Mara, Comoara, O viaţă pierdută, Vatra părăsită, O jertfă a vieţii* etc. Tocmai în direcţia aceasta Slavici poate fi apropiat de realismul rus (Gogol) şi mai ales de cel francez (Balzac).

Deşi nu intrase în centrul de preocupări al "Tribunei", autorul *Comediei umane* era un nume cunoscut lui Slavici, care-i citise opera, pare-se, destul de timpuriu, în original, ştiut fiind faptul că avea acces la limba franceză încă din epoca studiilor timişorene. Mărturii directe nu avem. Nu putea să nu-l atragă resortul principal al societăţi mderne sugrăvite de Balzac: "eroul metalic" devenit regele mult iubit şi patima averii, într-un cuvânt nu putea să nu-l atragă cosmosul balzacian, acea lume cinică şi aspră, lipsită de iluzii, de inocenţă şi puritate, o "hazna morală" cum o definise autorul însuşi. Interesul discuţiei nu gravitează spre sesizarea de influenţe, ci spre relevarea anumitor analogii de personaje şi situaţii.

Scanned with CamScanner

În primul rând ne reţin atenţia Lică şi Vautrin. Amândoi cu o fire înfricoşătoare şi nepătrunsă, demoniacă şi plină de asprime, de o forţă şi o bărbăţie cuceritoare. Sămădăul "... cunoaşte pe toţi oamenii buni şi mai ales pe cei răi, de care tremura toată lunca şi care ştie să afle urechea grăsunului pripăşit chiar şi din oala cu varză". Voinţa tiranică şi bunul său plac stăpânesc nestingherite întinsele şesuri arădane. "Aici, la Moara cu noroc, notează scriitorul, nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică: afară de arândaş şi afară de stăpânire mai era şi dânsul care stăpânea drumurile şi în zadar te înţelegi cu arândaşul, în zadar te pui bine cu stăpânirea, căci, pentru ca să poţi sta la Moara cu noroc, mai trebuie să te faci şi om al lui Lică". Şi Vautrin, ocnaş, evadat de la Toulon, unde fusese cunoscut sub numele Chiuleşte-Moartea şi care acum este bancherul hoţilor de elită din închisori, "în ciuda înfăţişării lui de om cumsecade, avea însă un fel de a te privi, adânc şi neînduplecat, care stârnea atâta teamă, încât datorncii lui ar fi înfruntat mai degrabă primejdia morţii, decât pe cea de a nu-i înapoia banii împrumutaţi. Iar felul cum zvârlea scuipatul dintr-o ţâşnitură, arăta că are o fire rece şi neclintită, care nu s-ar fi dat înapoi nici de la o crimă ca să iasă dintr-o încurcătură. Ca un judecător neîndurat, ochiul lui răzbătea până în străfundul tuturor problemelor, tuturor conştiinţelor, tuturor simţămintelor". Ceea ce apoi îi apropie este un fel de tiatanism luciferic de sorginte romantică, de măreţie satanică, ce le conferă fără îndoială, grandoare, grandoarea în rău. Arestarea lui Vautrin în final, bunăoară, este o pagină admirabilă. El devine un Lucifer căzut, un rebel revoltat împotriva ordinii sociale: "Pe scurt, spune el, stau singur împotriva guvernului, cu toată liota lui de jandarmi, tribunale, bugete, şi pe toţi îi învârtesc pe degete". Fostului ocnaş îi plăcea "să batjocorească legile, să biciuiască înalta societate, să-i arate că este în contradicţie cu ea însăşi". Merge chiar până la anularea principiilor şi legilor: "nu există principii, există numai evenimente; nu există legi, există numai împrejurări..."Acelaşi dispreţ faţă de legi şi aceeaşi nesupunere mândră şi plină de cinism dovedeşte şi Lică: "... eu atât de mult mă tem de cearta legilor, încât frica îmi deschide minţile şi-mi

Scanned with CamScanner

lumnează calea pe care umblu. E nebun acela care-mi zice, ca tine, îi mărturiseşte el lui Ghiţă, că are să mă ducă la furci, pentru că mă face să bag mai bine de seamă..."Asupra lui Ghiţă el exercită, ca şi Vautrin asupra lui Rastignac, vraja ameţitoare a banului, căreia cei doi îi cad victime: unul ajungând la dezastru, celălalt la decădere morală. Vautrin "predă" lecţii de morală cinică lui Rastignac, îndemnându-l la nesupunerea faţă de legi şi ordine. Deviza lui este şi a lui Lică: "totul sau nimic", fără compromisuri şi ezitări, totul adică pentru atingerea scopului, crima chiar. Cei doi protagonişti impun aşadar prin tăria de granit a firii lor, prin putere, sadism şi cinism, printr-un spirit diabolic, amestec bizar de om şi demon.

Încă de la primele pagini, Mara se anunţă un spirit realist şi practic, foarte abilă în afaceri, situaţie izvorâtă şi din starea ei de femeie săracă, rămasă văduvă cu doi copii. Ca şi în cazul lui Moş Goriot, la baza tuturor actelor ei stă dragostea faţă de aceştia: "Umblă Mara prin lume, aleargă sprintenă, se târguieşte şi se ceartă cu oamenii, se mai ia şi de cap câteodată, plânge şi se plânge c-a rămas văduvă, şi-apoi se uită împrejur să-şi vadă copiii şi iar râde". Ea şi-i iubeşte cu dragostea lui Goriot şi cu zgârcenia lui Grandet. Se recunoaşte în toate gesturile lor, se zbate să le creeze un destin mai bun, spre care a tânjit şi ea. Persida şi Trică sunt "cei mai frumoşi" şi "cei mai deştepţi". Mitul paternităţii lui Goriot înseamnă: "Părinţii trebuie să dea necontenit, ca să fie fericiţi. Să dea mereu, asta se cheamă să fii tată", ceea ce nu o defineşte pe Mara, hapsână rând pe rând cu amândoi copii, aidoma lui Grandet. Iubirea lui Goriot pentru fiicele sale se petrece şi rămâne la nivel instinctual, întrucât între el şi ele s-au stabilit raporturi nefireşti pe care bătrânul nu mai poate să le domine şi să le schimbe. În pragul morţii, martirajul său patern apare în toată măreţia tragică.

Procesul primitiv de tezaurizare (Grandet, Hagi-Tudose) nu o defineşte pe Mara. E adevărat că se manifestă şi în cazul ei influenţe capitaliste: o lasă pe Persida în durerile facerii şi aleargă acasă fiindcă uitase uşile deschise şi tainiţa din perete neacoperită, pe Trică îl sfătuieşte să profite de slăbiciunea nevestei lui Bocioacă

Scanned with CamScanner

pentru el. Iubirea maternă nu e în concordanţă cu generozitatea. Este memorabilă scena botezului, când Mara ezită să-şi înzestreze fata şi să facă un dar nepotului.

Spre deosebire însă de Grandet şi Goriot, Mara pluteşte pe o linie de mijloc, nu cade nici în lăcomia exacerbată a avarului care-l dezumanizează, nici în dragostea anormală pentru copii care să-i anihileze raţiunea şi personalitatea. În finalul romanului nu se stinge ca aceştia, abia de aici încolo va arăta cine este ea şi ce înseamnă puterea banului adunat cu atâta trudă. Ca şi în cazul lui Grandet, banii au intrat oarecum în viaţa intimă a Marei, încât despărţirea de ei devine dureroasă. Avariţia şi dezumanizarea nu iau forme atroce ca la Gandet. La ea se vede un constant proces de simulare a sărăciei şi de disimulare a adevăratei stări. Averea Marei este un mister pentru cei din jur, ca şi averea lui Grandet. Slavici urmăreşte cu fineţe şi pătrundere reflexul acumulării de avere pe planul comportamentului şi psihologiei personajului. Psihologic, Mara este prezentată static, aidoma eroilor balzacieni amintiţi. Îndată ce Persida atinge vârsta majoratului, devine personajul principal al cărţii. Personalitatea ei se nuanţează de la o pagină la alta, totul gravitează în jurul ei, viaţa prinde un sens mai acut când apare ea.

Spre deosebire de cele două romane ale lui Balzac, *Mara* are un final optimist. Naşterea copilului stabileşte concordia între cele două familii trecute prin focul purificator al vieţii. Treptat, Mara s-a supus eticii banului. În lupta cu viaţa a câştigat competiţia, ca şi Grandet, sau Goriot, dar şi-a alterat puritatea originară. Eugenie Grandet şi Persida sunt chemate să reprezinte o nouă generaţie şi să dea un sens mai pur, mai plenar existenţei.

Scanned with CamScanner

Liviu Rebreanu în Ungaria

"Peste două treimi din anii de studii i-am petrecut în şcoli străine", afirma scriitorul în 1943. După Maieru şi Prislop, Rebreanu este elev la Gimnaziul Superior Naţional din Năsăud, iar între anii 1897-1900 elev la Polgári Fiú-Iskola (Şcoala Civilă de Băieţi) din Bistriţa. Marea parte a colegilor săi de şcoală erau maghiari şi germani, printre ei însă şi câţiva români. Cunoscutul editor şi biograf al scriitorului, Niculae Gheran, făcea următoarea remarcă pe această temă: "Trăind ani de-a rândul în mijlocul unor copii şi tineri de diferite naţii, din multele care alcătuiau Imperiul austro-ungar, Rebreanu va învăţa, din propria lui experienţă, adevărata lege a solidarităţii umane, rămânând ostil, până la sfârşitul zilelor, şovinismului de orice culoare. (Nu trebuie uitat că timp de nouă ani, cât învaţă în şcoli străine, se află în "minoritate", stare pe care, peste mulţi ani, o va înţelege şi mai bine atunci când alţii vor suporta diferitele ei constrângeri)". Acest spirit de solidaritate, comuniune şi înţelegere umană de care era animat scriitorul român în zbuciumata sa existenţă, mai ales în perioada sa de tinereţe, are pentru noi astăzi valoare paradigmatică.

La 28 august 1900 elevul Rebreanu este înscris la Şcoala Reală superioară de honvezi din Sopron unde va studia timp de trei ani. Ca bursier al statului el îşi va petrece tinereţele prin internate. Alţi trei ani va frecventa cursurile Academiei militare "Ludovika" din Budapesta. Abia din vara anului 1906 ajunge să trăiască din propriile câştiguri şi să aibă o anumită independenţă, în raport cu familia, tot mai strâmtorată, din Transilvania natală. Peste tot unde ajunge obţine rezultate excelente. În metropola budapestană însă interesul faţă de învăţătura şi disciplina cazonă începe să scadă, semn că tânărul student şi-a diversificat şi precizat preocupările şi interesele. La cei 19-20 de ani ai săi era tentat să cunoască şi ceea ce se întâmplă dincolo de zidurile Academiei, aşa încât va străbate cu încântare străzile Budapestei şi se va arăta entuziasmat de teatru. Mai târziu va afirma că în epoca studenţiei ar fi scris "peste 50 de piese", "cu toate subiectele posibile", de asemeni schiţe şi nuvele, în limba maghiară şi parţial în germană, despre care tot el va afirma că s-ar fi tipărit în diverse ziare şi reviste de epocă. Ele continuă să rămână şi

Scanned with CamScanner

astăzi necunoscute, deoarece viitorul scriitor le-a semnat cu pseudonime, iar în mărturisirile din anii maturității nu și-a mai adus bine aminte de această producție literară de început. În 1927 într-o confesiune publicată în revista "Rampa", Rebreanu afirmă că în ultima clasă la Sopron i-a apărut o schiță într-o revistă din Budapesta semnată cu un pseudonim "subt care am publicat pe urmă, vreo trei ani (exact anii petrecuți la "Ludovika") prin diverse ziare și reviste ungurești și nemțești, fel de fel de mărunțișuri asa-zise literare. Într-o bună zi însă mi-am dat seama de hibriditatea acestei literaturi internaționale. Aș zice c-a fost, dacă mi s-ar ierta prezumțiozitatea, mica mea criză pe drumul Damascului, când am simțit că, în tot ce scrisesem pân-atunci, îmi lipsise pământul de sub picioare". Cu tot plusul de informație adus de scriitor mai târziu, nu cunoaștem nici astăzi împrejurările exacte ale acestui, să-i spunem, prim debut al său. Adevăratul debut literar al lui Liviu Rebreanu a fost schița *Codrea* publicată în revista "Luceafărul" din Sibiu în 1908.

După terminarea cursurilor Academiei militare, sublocotenentul ("hadnagy") Rebréan Olivér este repartizat la regimentul 2 de honvezi din Gyula. Aici își începe el cariera de ofițer la 18 august 1906. Rezultalele școlare l-ar fi recomandat pentru o repartizare mai bună. Cariera militară a tânărului Rebreanu în armata imperială este de scurtă durată, de numai 17 luni, având astăzi semnificații importante îndeosebi pe planul preocupărilor sale literare.

În viața scriitorilor, și cu deosebire în viața marilor scriitori, se întâmplă câteodată să se producă unele așa-numite "accidente biografice" care însă nu umbresc cu nimic valoarea operei lor. Este cazul și cu evenimentele petrecute în acest interval de un an și cinci luni cât Rebreanu este ofițer la Gyula (18 august 1906 – 5 februarie 1908). S-a scris destul de mult pe tema sejurului său giulan, s-a fabulat și în fond care și unde este adevărul? La ce se reduce așa-zisul conflict financiar al viitorului scriitor cu regimentul 2 de honvezi?

Conform regulamentului, ca fost bursier al statului cezaro-crăiesc, el era obligat să slujească timp de șase ani ca ofițer activ. În fișa pe 1907, respectiv în memoriul de ofițer, la rubrica 11, Observații, se spune: "Ca responsabil al bucătăriei de la popota ofițerilor a *mânuit neglijent* (s.n.

Scanned with CamScanner

V.V.) sumele încredinţate (1800 de coroane, n.n. V.V.), nereuşind să dea socoteală de întrebuinţarea lor. Suspendat din serviciu din 13 ale lunii octombrie până la sfârşitul anului". În fişa din 1908, la aceeaşi poziţie 11, Observaţii, se menţionează că este "Suspendat din serviciu de la 1 ianuarie la 5 februarie"şi se aminteşte de aprobarea demisiei solicitate. Cum a observat prof. Sámuel Domokos, în fişa personală nu se precizează dacă Rebréan Olivér a dat sau a trebuit să dea seama de suma încredinţată. Ancheta s-a desfăşurat în cadrul regimentului, nefiind vorba de o sumă mare. Nici unul dintre superiori nu l-a acuzat de "deturnare de fonduri"şi n-a dat vreo sentinţă în ce priveşte încurcăturile sale financiare. Din această fişă nu rezultă nici cauzele care au generat mânuirea nelgijentă a fondurilor. Ordinul prin care s-a aprobat demisia lui Rebreanu este semnat la 5 februarie 1908, iar publicarea în monitorul honvezimii maghiare ("Rendeleti Közlöny...") apare peste trei zile, la 8 februarie 1908. În jurul datei de 12 februarie, Liviu Rebreanu părăseşte definitiv armata şi cariera militară, în stare de deplină liberate şi, fără să fie pus sub urmărire, se întoarce pe plaiurile năsăudene.

În toată această istorie trebuie însă să vedem şi altceva, o anumită stare de spirit a lui Rebreanu cel de atunci, mult mai importantă, şi pe care trebuie s-o descifrăm tot din "dosarul" sublocotenentului. Din compararea respectivelor constatări şi observaţii este posibil să ne creăm o impresie mai clară şi mai nuanţată cu privire la motivele demisiei. Astfel, în memoriul (fişa) de ofiţer pe anul 1906, la punctul 4, se afirmă că este un "caracter stabil, fire serioasă, capacitate intelectuală şi judecată foarte bună" şi că "Oferă speranţa că în scurt timp va deveni un foarte bun ofiţer de trupă", ca în fişa pe anul următor, 1907, la aceeaşi poziţie 4, concluziile să fie cu totul altele: "ca în anul trecut, cu adăugarea că are un caracter labil, instabil, uşuratic şi de aceea nu sunt, deocamdată, speranţe să devină un bun ofiţer de trupă". Aceeaşi deosebire o sesizăm şi la punctul 8 al fişei referitor la comportamentul ofiţerului Rebréan Olivér: "În serviciu: faţă de superiori este supus şi de o franchete firească, obligatorie; prietenos şi amabil cu cei de acelaşi rang; hotărât şi consecvent, binevoitor faţă de subalterni, – ştie să menţină disciplina şi ordinea prescrisă, are influenţă pozitivă asupra stării de spirit, se îngrijeşte

Scanned with CamScanner

de sublaterni şi se bucură de încrederea lor"(1906); "În serviciu: supus faţă de superiori, dar lipsit de franchețe firească, obligatorie; nu are influenţă pozitivă asupra stării de spirit; în rest, ca în anul trecut" (1907). Caracterizarea din 1907 o neagă de fapt pe cea din 1906. La "suspendarea din serviciu", în afara "mânuirii neglijente"a celor 1800 de coroane (***conflictul exterior***), a contribuit în mod cert şi schimbarea de atitudine a viitorului scriitor (***conflictul interior***).

Evenimentul se reflectă în prozele, fragmentul de roman ***Cazarma*** şi în primul rând în piesa neterminată ***Valkó hadnagy*** (***Sublocotenentul Valkó***) care le precede. Critica a apreciat-o ca scrierea dramatică cea mai consecventă pentru perioada giulană, redactată sub impresia întâmplării reale petrecute în toamna anului 1907 între sublocotenentul Rebréan Olivér şi autorităţile cazone din Gyula. Încurcăturile financiare au dus la arestul la domiciliu, la demisia din armată şi, în 1910, la cererea guvernului austro-ungar, la detenţia lui Liviu Rebreanu mai întâi la închisoarea din Văcăreşti, mai apoi, extrădat, la închisoarea din Gyula. După şase luni de detenţie este achitat şi lăsat să se întoarcă la Bucureşti. Scrierile din perioada arestului la domiciliu nu au atât valoare literară cât documentară, cu atât mai mult cu cât este vorba de o perioadă mai puţin cunoscută din viaţa scriitorului. Ele trebuie privite însă ca opere de ficţiune, cu toate că au fost puternic marcate de circumstanţe biografice. Reproducem câteva rânduri, scrise în acele zile de suferinţă morală, inserate de N. Gheran şi colaboratorii săi în ediţia de ***Opere*** a scriitorului, vol. 11, ***Teatru***, 1980, p. 1155: "Nu mă consider vinovat în comiterea infracţiunii atribuite mie prin decizia no.' ... a tribunalului din Gyula, deoarece:

a) Banii popotei încredinţaţi mie mi-au fost remişi nu pe cale oficială, şi chiar dacă aceasta s-ar fi întâmplat a fost un procedeu [neavenit], întrucât trebuiau predaţi cpt-ului Kontz. După câte ştiu, suma în cauză reprezenta banii unei întreprinderi particulare, iar eu, preluând-o, nu am folosit-o în scopuri personale, ci dimpotrivă, conform celor două informări de anchetă anexate prezentei (%), am pierdut-o, respectiv a dispărut fără urme". Acest document vine în completarea ***Memoriului*** adresat de Liviu Rebreanu Consiliului de Miniştri în mai 1910 (publicat fragmentar

Scanned with CamScanner

în seria de *Opere*, vol. 4, 1970, p. 685-689; publicat integral în "Manuscriptum", IV, (1), 1973, p. 89-91). În acest Memoriu se fac referiri la condiţiile care au determinat demisia sa din armată în 1908.

Importantă este de asemeni o ciornă de scrisoare aflată în caietul de conspecte literare cu datări din anul 1907, prezentate şi publicate de Niculae Gheran în Liviu Rebreanu, *Caiete*, I; stabilirea textului în colaborare cu Valeria Dumitrescu şi Gh. Fischer, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 41 şi 491:

"Scumpe amice!

Iacă îndată după o cunoştinţă abia fugitivă. Te incomodez cu nişte afaceri cari ar pofti o amiciţie mai adâncă, mai intimă. Dar urgenţa afacerii prezente mă învoieşte să Te caut pe Tine, deoparte fiind şi Tu de viţa şi sângele meu, de altă parte fiind sigur că nu-mi vei refuza rugarea.

Fiind manager-mager câtva timp şi fără experienţă în lucruri cu bani, am ajuns acolo de acuma am de plătit vreo 500 de coroane. Lucrul e foarte urgent. Neavând de unde să scot suma numită în timp mai scurt sunt silit să împrumut acei bani din o bancă de aici cât posibil de repede. Auzind cum că Tu treci ca un acţionar principal la o bancă din loc[alitate], ba cum că în cancelarie Te ocupi cu afaceri asemenea, Te rog: fii bun şi escomptează cambiul acludat la banca Ta.

De cumva subscrierile nu ar ajunge, te-aş foarte ruga să-l subscrii şi Tu.

Cât ce-mi capăt banii cari îi aştept o să astup gaura aceasta, ceea ce să va întâmpla în timpul cel mai de aproape.

Mulţumindu-ţi bunătatea înainte şi sigur de răspuns favorabil am rămas

Gy[ula]

Salutându-te amical

Rebreanu"

Este vorba, pare-se, de o persoană cunoscută, probabil, mai recent şi în grabă, căreia i se adresează Rebreanu. De vreme ce relaţiile cu această persoană nu se aprofundaseră încă şi totuşi tânărul ofiţer îşi ia curajul să-i ceară bani, 500 de coroane, însemnează că se afla într-o situaţie disperată. Cine putea fi această persoană ("de viţa şi sângele meu")? Un român din Gyula "acţionar principal"la bancă? Indiferent

Scanned with CamScanner

cine ar fi fost persoana solicitată, cambiul nu s-a escompat, nu s-a subscris şi gaura nu s-a astupat. De unde concluzia că rugămintea nu a fost onorată iar destinaţia banilor "pierduţi" rămânea în continuare necunoscută. În situaţia aceasta "manager-magerul" se salvează prin umor şi literatură.

Cu toate acestea, înclinăm să credem, că, totuşi, L. Rebreanu putea să procure şi să restituie treptat suma cu pricina, dacă avea interes să mai rămână în cadrele armatei. Scrierile sale din această perioadă, aşa-numitele scrieri de sertar, asupra cărora vom reveni, pun în evidenţă nu numai ironia corozivă a scriitorului cu privire la viaţa cazonă, tenta satirică a unui scriitor care avea funciarmente vocaţia inalterabilă a tragicului, ci şi inapetenţa tânărului Rebreanu pentru cariera militară, antagonismul între libertatea pe care şi-o lua singur şi rigorile vieţii cazone. Este o epocă în care se caută pe sine, tinde să se afirme în literatură cu teatru şi proză, cum de asemenea este o epocă de interes extraordinar pentru marea literatură universală. Năzuinţele sale literare se situau la polul opus rigorilor vieţii militare, iar canoanele armatei chezaro-crăieşti, lucru ştiut, nu erau compatibile cu astfel de libertăţi şi îndeletniciri. Aşa încât importanţa episodului giulan al scriitorului Liviu Rebreanu transcende aspectul financiar al problemei, iar întâmplarea de la regiment, dacă nu s-ar fi produs, ar fi trebuit inventată (Mircea Popa risca aceeaşi interpretare) sau inventat ceva asemănător. În februarie 1908, L. Rebreanu demisionează prin urmare din armata imperială care pierde astfel un ofiţer bine pregătit, iar literatura română şi universală câştigă un mare scriitor. Peste ani, el va privi cu oarecare nostalgie: "În aceste timpuri am început să scriu cu o râvnă, care azi s-a mai potolit, întâiele mele lucrări literare. Era o literatură de salon, *en vogue* pe atunci, pe care o cultivam din abundenţă. Am scris peste cincizeci de piese cu care am bombardat toate teatrele din Budapesta. Fireşte, nu s-a jucat nici una. Nu tot acelaşi lucru s-a petrecut cu proza mea literară. Primele articole apărute în ziarele din Budapesta erau elogios apreciate. Numai că, într-o bună zi, m-am trezit cu colonelul meu care m-a sfătuit prieteneşte să renunţ la scris, pentru că nu se cade ca un ofiţer notat excelent în toate rapoartele cazone – să se ocupe cu ... fleacuri. ***Dar eu îmi pusesem în gând să renunţ la cariera militară, ceea ce cu mari greutăţi am***

Scanned with CamScanner

izbutit (s.n. V.V.). Milităria, cu rigorile şi severităţile ei, era diametral opusă temperamentului meu independent, vulcanic". Iar în ***Spovedanii*** (manuscris păstrat în Arhiva Liviu Rebreanu) se poate citi: "Ofiţer. Încercări literare ungureşti. Amor. Dorinţa de a pleca din armată. Cererea. Maior Şioldea". (Şioldea Anchedim, fost ofiţer, înainte de Giula, la Seghedin şi Sibiu, apare în fişele lui Rebreanu în 1907 şi 1908 în calitatea de comandant al batalionului 1).

În fragmentul de roman [***Cazarma***], piesa ***Locotenentul Valkó*** şi prozele ***A hadnagy (Sublocotenentul), A főhadnagy úr (Domnul locotenent)*** şi ***Az őrnagy (Maiorul)*** se stabileşte o relaţie internă datorată anecdoticii foarte apropiate şi substratului autobiografic. În piesa în discuţie Valkó aspiră zadarnic la mâna frumoasei domnişoare Romhány, aşa cum Rebreanu însuşi, ofiţer sărac, rupsese o logodnă la insistenţele părinţilor fetei. Moravurile tinerilor ofiţeri sunt aceleaşi în scrierile lui Rebreanu din această perioadă: o viaţă uşoară şi fără orizont, chefuri, discuţii stupide despre fetele din localitate, având ca temă o erotică superficială. Această îngustime de vederi şi absenţa unor preocupări serioase trebuie că l-au frapat pe Rebreanu şi au determinat ruptura. Unul dintre ofiţerii adunaţi la locuinţa lui Valkó, anume Verpeléthy, explică lucid situaţia de la regiment: "Aici, în regimentul ăsta, mai rar ofiţer care să aibă alt venit. Pot s-o spun fără teamă că toată lumea trăieşte din soldă. Şi minunea minunilor – toţi trăiesc distins, în stil mare, boiereşte. Unul bea, altul joacă cărţi, al treilea aleargă după fuste... şi o duce excelent. Eu trăiesc de unul singur, drămuiesc fiecare ban de zece ori până îl cheltui, şi tot n-o scot la capăt (11, 530)". Fiecare are datorii şi nimeni nu şi le achită. Civilii îi privesc "ca pe nişte derbedei uşuratici, trândavi..." deoarece se pricep să cheltuie în stil mare. Locotenentul Valkó are şi el de achitat o datorie de 500 de coroane, fiind ipostaza evidentă a sublocotenentului Rebréan Olivér: "El e fără acoperire, continuă experimentatul ofiţer. Nu poate conta pe nimeni. Cel mai puţin pe voi. Voi îi sunteţi prieteni la cataramă doar atâta timp cât are bani, băutură, ţigări. După aceea nici nu-l cunoaşteţi" (11, 533). O experienţă similară a parcurs Verpeléthy însuşi, de care îşi aminteşte cu amărăciune: "Am ajuns în faţa tribunalului militar pentru datorii făcute nesăbuit. M-au achitat. Au pornit împotriva mea procedura de onoare: la

Scanned with CamScanner

întrunirea ofiţerilor, colegii cu care am chefuit cel mai mult, care la acea vreme mi-erau cei mai buni prieteni, tocmai aceia au votat împotriva mea. Mi-au dat o mustrare pe un an. S-a încheiat. Dar m-am jurat că niciodată nu voi mai suporta prieteni lângă mine" (11, 533). Valkó se află "pe marginea prăpastiei", despre el vorbeşte oraşul, situaţia financiară disperată este grefată pe fondul iubirii eşuate pentru domnişoara Romhány.

În perioada giulană Rebreanu se consacră literaturii. Mărturie stau lucrările concepute, create sau finalizate acum, scrise toate în limba maghiară: ciclul de proze ***Szamárlétra (Scara măgarilor)*** localizate şi datate: " Budapesta şi Gyula, între 20 decembrie 1907 şi 6 februarie 1908" şi publicate în vol. I al ediţiei de *Opere*, Bucureşti, 1968, în care transpare un univers absurd şi grotesc, fragmentul de roman [***Cazarma***], un ***Jurnal*** de lector (titlul aparţine scriitorului) care nu este altceva decât un caiet redactat în maghiară, franceză, germană şi română, un alt caiet ***Spicuiri*** care conţine însemnări referitoare la probleme de limbă şi formă literară. Din primele luni ale anului 1907 datează câteva notaţii privind geneza piesei ***L'Anarchiste*** sau ***Anarkist***, căreia mai târziu îi va schimba titlul în ***Vetélytársak (Rivalii)*** şi în ***Örvény (Vâltoarea)***, apoi alte piese neterminate, ***Locotenentul Valkó***, amintită mai înainte, ***Gigi*** ş.a.

Fragmentul de roman inedit este scris la persoana întâi şi se prezintă sub forma unei confesiuni sau a unui jurnal care-l are ca protagonist pe Emil (o prefigurare a numelui fratelui scriitorului, al cărui destin va fi determinant pentru cristalizarea romanului ***Pădurea spânzuraţilor***). Episoade din acest fragment trec în prozele din ***Scara măgarilor*** în moduri diferite, estompate sau extinse (***Sublocotenentul, Domnul locotenent, Maiorul***). Aici transpare şi întâmplarea cu suma încredinţată tânărului ofiţer de către comandantul companiei, pe care el o împrumută prietenilor, practic o împarte. Nu epicul în sine merită atenţie în acest fragment de roman, construit pe o intrigă aproape inexistentă, cât detaşarea ironică a scriitorului, umorul grotesc sau absurd, viziunea realistă care, toate, trădează în fond incompatibilitatea lui Rebreanu cu mediul şi universul cazon. Iată bunăoară diatriba la adresa uniformei ofiţereşti: "Fie omul cât de lipsit de valoare, cât de neghiob, cât de neajutorat: uniforma îl învăluie de farmec, îl ridică, îl scoate în prim plan. Câţi camarazi am care

Scanned with CamScanner

în cele spirituale sunt mult în urma unui simbriaş de la tribunal, dar ... impun. Nu este drept, dar e adevărat. Uniforma este o mantie fermecată care îi orbeşte pe oameni, care dă strălucire, lumină chiar şi acolo unde se întinde un întuneric înspăimântător. Vorbim, jucăm un rol atâta vreme cât putem pălăvrăgi prostii, baliverne, apoi ne retragem, discret, cu expresie dispreţuitoare şi tăcere". Sau: "Unde apărem, cauza noastră e pe jumătate câştigată. Toate sunt suplinite de fireturi mai ales dacă sunt de aur, fie chiar aur de Pozsony". Fragmentul are în centru o microcronică amoroasă, mondenă, în care apar două siluete feminine, Elvira şi Margit, între care protagonistul ezită, între o dragoste senzuală şi una platonică, la care se adaugă straşnicele chefuri ofiţereşti.

Prozele şi piesele scrise în perioada giulană au o perspectivă întunecată, tragică, o exteriorizare în fond a procesului de conştiinţă a unui tânăr începător în universul ficţional al scrisului, care acum se caută pe sine dar fără să se descopere cu adevărat decât câţiva ani mai târziu. Aceste exerciţii de tinereţe nu trebuie limitate doar la aspectul lor autobiografic. Titlul ***Scara măgarilor*** sugerează ideea că scara ascensiunii în societate este o scară a măgarilor (apelativ pentru tinerii ofiţeri şi cadeţi). ***Domnul locotenent, Domnul Ionică, Sublocotenentul, Cadetul, Fruntaşul, Domnul căprar, Domnul plutonier*** etc. aduc în scenă eroi care la început sunt militari model, dar la un moment dat se produce o dereglare în mecanismul existenţei lor şi, în consecinţă, neoferindu-li-se nici o şansă, îşi pun capăt zilelor.

Mai importantă decât materia propriu-zisă a epicului ni se pare ideea încadrării producţiei literare de început a lui L. Rebreanu, scrisă în limba maghiară, într-o anumită tendinţă evidentă la scriitorii austrieci sau cehi care au trăit şi scris în epoca de disoluţie a imperiului: Franz Kafka, Jaroslav Hašek, Karel Capec, Miroslav Krleza ş.a. Un anumit sentiment crepuscular se instalează, "scânteietorul proces de pulverizare, fiindcă micăieri sentimentul deşertăciunii, al morţii, nu a fost atât de puternic resimţit ca în vechea Austrie". Nu este vorba de faptul că Liviu Rebreanu îi precede pe scriitorii menţionaţi, deşi în fond cu toţii provin din condiţii şi medii asemănătoare, cât de atmosfera generală şi starea de spirit ca atare. Literatura din cuprinsul vastului imperiu se definea în primele decenii

Scanned with CamScanner

prin parodie, grotesc şi absurd. Este o epocă a mediocrităţii precare şi opacităţii ("diabolice maşinaţiuni ale mediocrităţii", cum se exprimase Karl Kraus). Într-un sistem totalitar, claustrat într-o falsă strălucire, care ignoră realitatea, se produce "un asasinat asupra fanteziei". Armata este un organism monstruos şi absurd, alienant, aparatul birocratic funcţionează mecanic şi este la fel de monstruos (***Castelul, Procesul***) şi de anacronic. Absurdul şi grotescul se nasc în literatura vremii din incompatibilitatea dintre scop, rizibil şi banal, şi energia uriaşă investită în vederea realizării lui. Austria, spaţiu de cultură, devine în ***Omul fără însuşiri*** un spaţiu model al prăbuşirii lumii moderne, reflectat în fenomenul "Kakaniei" musiliene. Coroana lui Franz oseph devine o fantasmagorie sau o ironie care demonstrează imposibilitatea realizării şi menţinerii unităţii. În fragmentul de roman al lui Rebreanu transpare într-un paragraf această ironie muşcătoare: "Este o idee bună sărbătorirea zilei de naştere a regelui. La urma urmei regele de aceea e rege, ca să ştim când s-a născut. Dar la ce bun banchetul, toasturile? Bătrânul ne-ar produce o bucurie mai mare dacă ar da un ordin de zi: "Mâine, pentru sărbătorirea zilei Majestăţii-sale ordon cele ce urmează: fiecare poate să meargă unde vrea, poate să facă ce vrea". Dar ce-i absurd e absurd". Şi tot din acest fragment de roman se degajă un veritabil moment de umor absurd care s-ar putea de data aceasta să-l anunţe de departe chiar pe autorul ***Castelului***: "Fusese vorba de cartuşieră, dacă trebuie închisă mai întâi clapa din dreapta, apoi cea din stânga sau mai întâi cea din stânga şi numai pe urmă cea din dreapta. De aici s-a iscat o dispută generală. Toţi se simţeau obligaţi să contribuie cu punctul lor de vedere la lămurirea importantei probleme. Regulamentul, e drept, aminteşte ceva despre asta, dar nu îndeajuns de limpede..." Discreditarea armatei imperiale sub multiplele ei aspecte a declanşat satira corozivă a lui Hašek, autorul ***Peripeţiilor bravului soldat Svejk în războiul mondial***, care râde şi el de regulamentele absurde, de generali şi de agenţii secreţi ai statului. Un comic tragic este prezent în prozele din ***Scara măgarilor***. Elementul sau evenimentul pasional evoluează spre un sentimentalism romantic cu final de melodarmă, aspect neîntâlnit la scriitorii străini amintiţi.

Scanned with CamScanner

Cine ar încerca în continuare un studiu sistematic asupra acestor așa-numite lucrări de sertar din perioada giulană a scriitorului, privindu-le, repetăm, ca reflexe ale unui proces de conștiință, și ar lua în seamă caracterizările ce i s-au făcut sublocotenentului din partea superiorilor, ar putea constata mai întâi că Rebreanu nu avea vocație autentică pentru profesiunea de militar, mai apoi să observe disimularea pe cât posibil a adevăratelor sale sentimente și preocupări, efortul de a-și reprima năzuințele reale pentru a se acomoda la presiunea mediului. Încât starea sa de spirit este posibil să fi creat o anume aversiune sesizată de camarazi și superiori care, probabil, îl simțeau oarecum străin și în orice caz altfel decât ei, imun adică la tendința specifică armatei de nivelare a individualităților și conștiințelor.

Orașul Gyula a avut prin urmare în existența lui Liviu Rebreanu rolul de etapă pregătitoare, formativă, dar a marcat și un moment crucial, când el trebuia să dea un răspuns, în primul rând sieși, pe cât posibil hotărâtor și clar, asupra a ceea ce urma să facă în viața care se deschidea înaintea tânărului de 22 de ani cu tentațiile și spectacolele ei multiforme.

Limba maghiară a fost modalitatea de expresie a primelor sale încercări literare, rezultat al instrucției sale în împrejurări specifice. Lumea pe care o simțea mai aproape și pe care și-o asuma ca destin reclama însă urgența întoarcerii la limba maternă, ca să redea prin intermediul ei pulsațiile sociale și naționale ale poporului român din prima parte a secolului XX în capodopere ca ***Ion, Pădurea spânzuraților, Răscoala*** etc. El renunță la cariera militară ca să-și poată împlini destinul în propria-i țară și în istoria literaturii române și să întemeieze romanul românesc modern. Pentru puțini scriitori este atât de potrivit termenul de întemeiere sau de ctitorie, cu toate conotațiile sale și cu tot înțelesul său heideggerian, ca pentru romancierul Liviu Rebreanu. Căci ce altceva este monumentala sa operă, decât întemeiere a lumii prin cuvânt, creație ca mod fundamental de existență?

Scanned with CamScanner

Călătoria iniţiatică Alexandru Philippide

"Caut ceea ce durează"

Temă de circulaţie universală, voiajul iniţiatic, fizic sau metafizic, presupune la capăt iniţierea într-o formă de umanitate superioară, de unde dublul său caracter, exoteric şi ezoteric. Traiectul, real sau imaginar, se termină întotdeauna prin întoarcerea la sine, adică ţelul voiajului devine descoperirea sau realizarea eului mai profund al poetului. "Wo gehen wir den hin? Immer nach Hause", sună acest motiv într-o formulare a lui Novalis. Toate călătoriile de acest gen ajung într-un centru labirintic şi se fixează ca nişte peripluri interioare.

Bipolaritatea romantism-clasicism defineşte arta poetică a lui Alexandru Philippide şi conştiinţa sa critică, atitudinea preferenţială în funcţie de orizontul romantic, de încredere în perenitatea romantismului ca stare de spirit. Descendenţa romantică a poeziei sale se conceptualizează la nivelul oniricului şi al voiajului iniţiatic. Absenţa emotivităţii şi intelectualismul ei pur o structurează însă în alte direcţii. Pentru Philippide romantismul există ca nevoie acută de investigare a straturilor celor mai absconse ale vieţii interioare. Faptul acesta explică înrudirea sa peste veacuri, semnalată demult de Ion Barbu, cu Novalis, din a cărui poezie şi îndeosebi gândire poetică, frecventate asiduu, în magistralul eseu ***Novalis şi drumul înăuntru*** (1972) defineşte romanticul ca poet al introversiunii: "Romanticul e omul care, după fiecare călătorie în lumea exterioară, după orice atingere cu viaţa celorlalţi (adică în fiecare zi, în fiecare clipă) simte bucuria unei întoarceri acasă, atunci când se întâlneşte cu el însuşi". Indiferent de natura voiajului, rectiliniu sau circular, ***homo viator*** philippidian va fi condamnat la neliniştea ontologică:

"Şi când din lungi peregrinări
Te-ntorci pe căi de raze şi de unde
În lumea dinăuntru, a inimii profunde,
Tot mai găseşti acolo întrebări" (***Căutătorul***)

Scanned with CamScanner

La poetul german, motivul-simbol al întoarcerii acasă deţine un loc privilegiat: "Jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu diese Heimat wiederführet" ("Fiecare drum nou străbate ţări noi, şi fiecare duce în cele din urmă la acele locuinţe, la acea Patrie sfântă"). Magistrul din ***Discipolii la Sais***, ajuns mentor spiritual, ar dori ca fiecare elev să-şi urmeze drumul propriu, pentru că toate drumurile sfârşesc "în sfânta Patrie". Ţelul discipolului este accederea la domeniul lăuntric: "mich führt alles in mich selbst zurück" ("mă poartă totul îndărăt în mine însumi"). Întoarcerea are un final optimist, revelaţie a propriului destin, descoperirea mereu nouă a poeziei. Pe când în lirica modernă întoarcerea acasă se asociază cu implacabila moarte enigmatică, moartea care-l pândeşte din turnurile Cordobei pe călăreţul andaluz al lui Garcia Lorca. Tocmai de aceea opera lui Novalis are pentru Philippide acel caracter de unicitate "prin puterea ei de a stârni în sufletul nostru îndemnuri spre vis şi spre cercetarea lumii dinăuntru. Lectura anumitor pagini de meditaţie din el este o cheie cu care deschidem lumea noastră interioară". "Poezia vizionară", dar mai ales "marea poezie a invizibilului" îl situează pe Novalis, după opinia lui Philippide, la originile unei fecunde tradiţii literare.

Visul ca materie primă a poeziei îl apropie pe poetul român mai mult de romanticii germani decât de suprarealişti ("Dragostea de vis este pentru romantic un mod al tendinţei spre absolut, către o inaccesibilă sinteză a lumii spirituale şi materiale"). În vis romanticii căutau un principiu cosmotic, pe când suprarealiştii "funcţionarea reală a gândirii". Aceştia din urmă nu se abandonează în lumea visului niciodată definitiv şi total, ci caută să-l cucerească şi să-l aplice la "rezolvarea problemelor fundamentale ale vieţii" (Breton). Lirica philippidiană este străbătută de inflexiuni ale oniricului şi pândită de invizibilul sub imperiul căruia stă universul şi pe care poetul vizionar îl revelă lumii prin poezia simbolică. El şi-a mărturisit întotdeauna credinţa pură în gândirea poetică, în versul care trebuie "indiferent de conţinutul lui, să dea o bucurie de artă", "o bucurie intelectuală". Estetica sa este "mister şi adâncime în poezie".

Ceremonialul viselor iniţiatice, experienţa onirică traversează această lirică de la volumul de debut, ***Aur sterp*** (1922). Primele semne ale temei

Scanned with CamScanner

se anunţă odată cu poemul ***Astralis*** inspirat evident din Novalis. Poetul are nostalgia "căii lactee", a călătoriilor spre orizonturi pure extramundane, spre "mări nemărginite" şi "văgăuni astrale" unde îşi poartă visul, doritor de "exilul sfânt" în alte patrii. Dimensiunea majoră a acestei lirici se sublimează în desprinderea de timpul sub care se circumscrie voiajul interior:

"Ne-am scoborât din ce în ce mai mult.
Din timp, ca dintr-un piept adânc, ne-am smuls,
Şi rătăcim acum prin noi, departe". (***Prohod***)

Dominant este acest sentiment al coborârii, sub autarhia timpului inexorabil, în propria interioritate ("Şi mă scobor în mine şi în vreme"). Drumul este unul lipsit de bucurii şi lumini. Piesa care închidea volumul, ***Îndemn la drum***, marchează voiajul spre nefiinţă, ca la Novalis, moartea însemnând aici pătrunderea iniţiatică romantică într-un domeniu superior al existenţei.

Atracţia exercitată de acelaşi poet german se evidenţiază mai bine în ciclurile poetice următoare. Să nu uităm, Philippide ne-a oferit până în prezent cele mai frumoase traduceri în româneşte din ***Imnurile către Noapte***. Versul său sensibilizează imaginile prin selectarea acelor echivalenţe lexicale ce refac incantatoriu textul novalisian, plin de vraja ascunsă a muzicii. O secretă mecanică interioară dinamizează versul poetului român, alternant şi graţios, o "magie" poetică, spusă simplu şi direct, comunică înţelesuri adânci. "Lumea începe şi se sfârşeşte în mine" aminteşte de subiectivitatea romantică de extracţie filosofică fichteană. Altădată, drumul spre Mume din ***Invocaţie*** celebrează iniţierea în tainele subterane ("das Unterreich"), temă contemporană de provenienţă de asemeni romantic-germană.

Cu volumul ***Stânci fulgerate*** (1930) tema se nuanţează mai bine de la o poezie la alta. Aceleaşi nostalgii ale piscurilor care traduc intrarea în stăpânirea visului (***Feerie***), ale orizonturilor mai pure, staţia finală acum fiind patria rece a Ideii. Elementele fizice din ***Popas*** configurează voiajul interior imaginar către ţara adevărată a poeziei, unde se ascunde "Vorba care deschide peştera cu comori". Uneori, când voiajul rămâne doar

Scanned with CamScanner

intenţional, poetul se retrage mai mult în sine, însuşi ţelul plecării devenind incert, neclar, într-o lume bulversată şi ameninţată.

Asemeni marilor poeţi, Philippide are nostalgia romantică a originilor primordiale. Călătoria "spre vechile izvoare" îşi revendică domeniul oniricului şi al "cântecului" care menţin visul de viaţă al poetului şi care-l ajută să înfrângă clipa. Iniţierea acum se transferă decisiv în oniric (***În marile singurătăţi***). În ***Tainicul ţel*** căutarea se repetă ca într-un vis sacru, însoţită de aceleaşi spaime.

Călătoriile philippidiene ("Ce tâlc să dau călătoriei mele? ") formează substanţa viziunilor din ***Monolog în Babilon*** (1967), organizate sub emblema vestitului fragment din Novalis, tradus şi comentat impresionist de poet: "Visăm călătorii prin univers: nu-i oare universul în noi? Adâncimile spiritului nostru nu le cunoaştem. Drumul cel tainic duce înăuntru. În noi sau nicăieri este veşnicia cu lumile ei, trecutul şi viitorul". Călătoriile, popasurile şi ţelurile simbolice sunt tălmăcite din nou prin imagini ale oniricului. Uneori propensiunea titanescă a poetului "spre mările din cer", "Spre lumea care-i dincolo de soare", alteori drumul reiterat spre Stixul care desparte cele două hotare. Călătoria îşi fixează mereu acelaşi ţel, căutările sunt întotdeauna aceleaşi: patria îndepărtată a poeziei spre care poetul navighează obsedat de timpul infinit, pe care îl vrea în stare pură:

"Putea-voi fără călăuz
Să dibui puntea dintre prvire şi auz
Şi cumpănindu-mi firea-ntre-amândouă
Să gust cu adâncime şi nesaţiu
Senina voluptate nouă
A timpului scăpat de spaţiu?" (***Apropieri***)

Nu atât călătoria spre un spaţiu şi un misterios centru labirintic, domus Dedali, ipostază fundamentală la alţi scriitori, ci solitarul peregrin philippidian, ca altădată eroul epico-liric al lui Novalis, îşi fixează ca scop tocmai iniţierea, întotdeauna reluată şi mereu nouă, în misterele poeziei.

În ***Călătorie şi popas*** el îşi reiterează drumul parcurs. Pelerinajul la Vergiliu machează coborârea la originile şi valorile permanente ale

Scanned with CamScanner

poeziei. Spre a intra în "eonul priviliegiat" al autorului ***Eneidei***, poetul trebuie să înfrângă clipa prin poezie, să ajungă la "zona timpului în cerc". Meditația lirică are aceeași finalitate a biruinței asupra timpului și asupra vieții prin poezia care include efortul spiritului și dăruirea totală, care presupune călătoria, mereu inițiatică, "din vers în vers".

Călătoria finală a poetului este drumul în neființă, presentiment tulbure și obsesiv, prezent în ultimele poezii publicate în "România literară", trecerea prin "poarta-ntunecimii" și "cea din urmă treaptă". ***Vis și căutare, Dialog, Vox in deserto, În nemiloasa devenire*** sunt o meditație gravă, privilegiul marilor poeți, asupra morții pânditoare și a timpului ireversibil. Din "cumpăna" poetului iese biruitoare irepresibila dorință de plecare ("Durata fără capăt te-ndeamnă iar la drum", ***Cumpăna***), chiar dacă izbânda definitivă întârzie mereu să se arate. În poeme simbolice ca ***Vis și căutare*** sau ***Palatul***, Al. Philippide își rememorează obsesiile lirice: căutarea cuvântului pur și a misterelor poetice, călătoria care niciodată nu-și atinge țelul, de unde transferul în vis și imaginar:

"– Ce-i marea poezie? Vorbă-n vânt
Cu care ne-amăgim; comod cuvânt
Cu care lesne-acoperi ce nu știi.
Mai bine să ne-ntoarcem pe pământ
Și părăsind călatoria-n vid,
Să cultivăm grădina lui Candid,
Lăsând închipuirea să măsoare
Iluzia-n continuă mișcare –
A țelurilor drumurilor lungi,
La care să visezi, să nu ajungi...
Și poate-aici s-ar întâmpla să fie
Și mult râvnita mare poezie
Ispititoare –
Căci totul este vis și căutare".

Scanned with CamScanner

Emil Isac şi modelul dramei expresioniste

Intelectualismul şi voinţa de depăşire a epigonismului literar întrunesc caracterele modernismului lui Emil Isac, manifestat cu fermitate la început de secol XX. "Modernismul este pentru noi, românii, singura forţă conducătoare la izbândă", afirma scriitorul în 1913. Comentând primul volum, din 1908, ***Poezii. Impresii şi senzaţii moderne***, un recenzent l-a şi numit "homo novus". În publicistica lui Emil Isac se întâlnesc numeroase referiri la "şcolile" apusene moderne. În articolul ***Probleme*** ("Noua revistă română", 29 septembrie 1913) se anunţa un comentator destul de avizat al simbolismului şi nu mai puţin al "futuriştilor" şi al lui Marinetti. Nota printre altele: "Zicem curent simbolist. Şi punând la un loc pe Arthur Rimbaud, vom vedea, că acesta se deosebeşte, ca trandafirul de crin, de Verlaine. Maeterlinck înrudit sufleteşte cu Oscar Wilde – însă simbolismul lui Maeterlinck este cu totul altul ca al lui Wilde. Zicem: curent naţionalist. Şi vom vedea că naţionalismul lui Rostand este altul ca al lui Kipling – tot şi astfel în artă, în zadar am încerca să-i punem la un loc pe Cézanne, Gaugain, Picasso, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Beardsley, pe Richard Strauss, Debussy, D'Indy, Pucini – modernismul, care îi adună la un loc, le oferă posibilitatea de-a fi cu totul independenţi şi de-a figura ca individualităţi, pe care zadarnic ar încerca pedantismul să le clasifice". Modernismul este prin urmare, în optica scriitorului, o noţiune generică şi sincretică, benefică totodată, permiţând afirmarea independenţei în artă şi a personalităţii creatoare. Deschiderea spre universul poeziei şi dramaturgiei moderne, graba haotică de autoafirmare, de altfel proprie lui Rimbaud şi mai apoi întregii generaţii simboliste, îi fixează lui Emil Isac implicit şi limitele reduse la absenţa unei perspective de adâncime. Într-o confesiune din 1910 nota: "Sunt feciorul lui Asmodeu /.../ Şi n-am cărţi de rugăciune în scrin. Cărţile sufletului şi sângelui meu sunt ale lui Baudelaire, Verlaine, Wilde". "Croquiuri-le symbolice", cum şi-a denumit versurile, risipite în "Familia", "Tribuna", "Drapelul", "Luceafărul" au ca modele declarate poemele şi piesele lui Oscar Wilde pe care l-a frecventat stăruitor la începuturile sale, frapat probabil de egolatria, grandilocvenţa şi paradoxul cultivate de scriitorul irlandez. Wilde a fost solicitat la noi la

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

început de secol ca poet şi mai ales ca dramaturg (Compania dramatică Davilla a pus în scenă ***Salomeea*** în 1910). Isac a tradus din Wilde poeme şi piesa ***Evantaiul doamnei Windermere*** ("Familia", 1905). În plus, poemele baudelairiene în proză şi proza simboliştilor, resimţite ca modele, reminiscenţe din Edgar Poe, clişee romantice fixează dubla apartenenţă a lui Emil Isac în epoca începuturilor, a unui poet, cum l-a denumit Perpessicius, "nesăţios de peisagii exotice şi de internaţionalism".

Teatrul a fost însă marea şi constanta pasiune a lui Emil Isac. După propria mărturisire, ***Maica cea tânără***, prima dintre cele două piese ale autorului, care ne-au parvenit integral, ar fi redactat-o prin 1911 în timpul unui sejur în Italia. Altădată afirma că ar fi scris-o cu un an înainte, "într-o singură noapte, în grădina unui castel ... a unei (iertaţi-mă prieteni democraţi) contese". După câte se vede, piesa pare să fi fost redactată sub impulsul unei inspiraţii de moment de către un autor tânăr, aflat întotdeauna "en chasse", nerăbdător să se afirme. Subtitlul provocator şi paradoxal "dramoletă neoromantică într-un act" ar presupune situarea piesei sub incidenţe romantice, ceea ce este inexact. Pe de altă parte, termenii ni se par vagi: "neoromantic" nu este un concept literar, iar "dramoletă", cuvânt întâlnit extrem de rar în enciclopedii şi dicţionare, derivând din franceză şi sugerând o darmă scurtă, Isac l-a recepţionat desigur din întâmplare. Piesa a fost jucată pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în 1912 cu Aristizza Romanescu în distribuţie şi n-a fost departe de un eşec, deşi tânărul scriitor spera s-o vadă inclusă pentru o perioadă mai lungă într-un repertoriu internaţional. Într-un fel aşa s-a şi întâmplat, pentru că ***Maica cea tânără*** a fost tradusă în franceză şi s-a jucat pe scenele a trei capitale europene. Dincolo de valoarea relativă a piesei, insuccesul s-a datorat în bună măsură şi criticii cu totul defavorabile venită din partea lui Chendi şi mai ales a lui Lovinescu. "Da! Emil Isac", afirma categoric Lovinescu în 1912, nu e "un talent remarcabil ce nu şi-a dat încă măsura", nu e nici un "artist subtil", un poet ce caută o formulă nouă de artă. Dramoleta neoromantică a d-ului Isac nu e decât o reminiscenţă din Maeterlinck şi din Salomeea lui Oscar Wilde". Lovinescu nu-şi va mai modifca poziţia de infirmare de fapt a valorii operei scriitorului ardelean. La 1937 declara la fel de sentenţios că, de fapt, Emil Isac ar fi

"compromis" şi "întârziat" "mişcarea modernistă mai mult decât au sprijinit-o" "metodele sale de lucru şi întreaga sa atitudine sufletească". Cu trei ani mai înainte, în 1934, într-o discuţie consemnată de Oct. Şireagu, Isac afirma nu fără emfază: "În ciuda multora /.../ am adus o altă mentalitate în literatura noastră. Am înţeles autohtonul, prin o prismă mai universală, cu un instinct de apetit al universalităţii, asigurând gândului românesc, locul de cinste în Europa". Teoreticianul sincronismului cultural îl acuza pe poet de "neseriozitate", de "lipsă de inteligenţă artistică" manifestate "într-o specie de literatură hibridă, amestec de articole de ziar, de poem în proză şi de poezie intenţională". În schimb, N. Davidescu l-a stimat şi apreciat, iar mai târziu George Călinescu a sugerat o apropiere a piesei sale de teatrul expresionist. ***Maica cea tânără*** a fost reeditată în ediţia definitivă de ***Opere*** din 1946. Valentin Silvestru a reactualizat-o găsindu-i un loc în ***Antologia piesei româneşti într-un act***, vol. II, 1980. Tot în anii 80 i s-a consacrat o emisiune radiofonică, iar Teatrul de Stat din Galaţi a prezentat-o cu ocazia unui festival de teatru.

Fără să marcheze o realizare foarte importantă, dramoleta lui Isac are mai curând valoarea unui experiment care deschide la rândul său perspective în evoluţia dramaturgiei româneşti moderne, anunţând de departe teatrul expresionist şi mitic al lui Lucian Blaga. Aria de referinţe la "modelele" urmate pe atunci de către tânărul scriitor rămâne cel puţin deconcertantă prin varietate şi instabilitate. În afară de Wilde, Maeterlinck, expresionismul, a mai fost invocat teatrul poetic al lui Garcia Lorca.

În lucrarea ***Dramaturgia românească între 1900-1918***, Doina Modola apropia piesele ***Se face ziuă*** (1912) de Z. Bârsan, ***Maica cea tânără*** (1912) de E. Isac şi ***Săptămâna luminată*** (1913) de M. Săulescu de "teatrul static" al lui Maeterlinck teoretizat şi ilsutrat de piesele sale într-un act şi de tema centrală a morţii, moartea devenită protagonist, cel de "al treilea personaj". Scriitorul belgian scria o dramă a destinului, născută însă din lumea nevăzută şi nu din evenimente. Avea intuiţia ocultului, invizibilului, amintind de Novalis pe care-l admira, cultiva un teatru al iluminaţiilor interioare, al "vestirilor" obscure, preludiind, în maniera sa, împreună cu Wedekind şi Strindberg, drama expresionistă. Ca şi în alte cazuri, elementele specifice expresionismului de mai târziu erau

Scanned with CamScanner

prefigurate la 1900: "personajul abstract sau figurare scenică a subconştientului, afectelor şi pasiunilor, mitologismul, stilizarea, funcţiile mitice şi liturgice ale dramei sunt evidente în dramaturgia românească cu două decenii înainte de răspândirea europeană a expresionismului (1918-1920)". S-ar putea afirma că dramaturgul Emil Isac accede prin Maeterlinck, dramaturg simbolist, la un tip de dramă nou, modelul rămânând valabil până în 1942 când este anunţată cea de a doua piesă a sa, ***Domnul Milion***. La 1942 expresionismul era pentru el "un plus al produsului estetic, un adaos poate inutil, dar poate avea şi o tendinţă: inovaţia sufletească". Deşi se declara imun în faţa unor Iwan Goll, Archipenko sau Kokoschka, distinge în expresionism o mişcare foarte modernă, în acord cu dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii, în care "reforma teatrală este en marche". Fără să posede înţelegerea particulară specifică a curentului, îl acceptă ca pe un factor de progres artistic în tendinţa manifestă spre modernismul literar şi artistic: "sub «expresionism» înţeleg /.../ nu poesia logaritmică şi chiromanţia spirituală, ci un impuls de revoluţiune a gândirii, un puternic şi curajos pas de-a dezorientaliza".

Spre finele deceniului doi al secolului asistăm la un fenomen extrem de interesant, sesizat cu acuitate de Ov. S. Crohmălniceanu: crepusculul curentului expresionist coincide cu ecoul său internaţional. Până la apariţia "Gândirii" şi îndeosebi a articolelor şi pieselor lui Blaga, a contribuţiei cercului "Poesis" şi a conferinţelor câtorva oameni avizaţi grupaţi în acest cerc, în fine a altor contribuţii, referinţele la expresionism erau cu totul singulare şi aleatorii. În mediile ardelene era şi firesc ca mişcarea să prindă mai puternic datorită contactului mai intens cu spiritualitatea germană şi datorită totodată existenţei minorităţii germane din Ardeal atentă la mutaţiile de conştiinţă din Germania. Realizări veritabile din contactul cu expresionismul au dat îndeosebi scriitorii ardeleni în frunte cu Blaga. Aşa încât nu ni se pare riscantă referinţa la expresionism în cazul lui Emil Isac, deşi ar fi vorba cumva de un expresionism avant la lettre. Tânărul dramaturg extrem de receptiv, cum am văzut, la fenomenul modernităţii, declarându-se modern cu orice preţ, putea să recepteze teatrul a doi scriitori socotiţi precursorii cei mai înzestraţi ai dramei expresioniste: Wedekind şi Strindberg. Periplurile sale europene e posibil

Scanned with CamScanner

să-i fi prilejuit contactul cu mişcarea teatrală occidentală. La data când Isac scria piesa, dramaturgia expresionistă era în plină expansiune: Georg Kaiser (***Văduva evreică, Burghezii din Calais***), Ernst Barlach (***Ziua moartă***), Reinhard Johannes Sorge (***Cerşetorul***), Carl Sternheim (***Pantalonii, Caseta***), Fritz von Unruh (***Ofiţerii***), Wassily Kandinsky (***Sunetul galben***) ş.a. Cum se ştie, expresionismul eludează adesea denumirile consacrate ale genului dramatic. Emil Isac îşi subintitulează piesa "dramoletă neoromantică într-un act", Blaga peste zece ani va da pieselor sale subtitluri ca: "mister păgân", "joc dramatic", "pantomimă", de mai multe ori "dramă", "piesă" etc. Expresioniştii propriu-zişi inventau la rândul lor subtitluri nu mai puţin originale şi sugestive: Georg Kaiser, ***Văduva evreică***. Joc scenic în cinci acte (1911), ***Cetăţenii din Calais***. Joc scenic în trei acte (1914), ***Rectorul Kleist***. Tragicomedie în patru acte (1918), R.J. Sorge, ***Cerşetorul***. Un mesaj dramatic (1912), Oskar Kokoschka, ***Sphinx şi om de paie***. O curiozitate (1913), Franz Theodor Csokor, ***Marea luptă***. Un joc de mistere (1915), Hans Johst, ***Omul cel tânăr***. Un scenariu extatic (1916), Franz Werfel, ***Zeiţa amiezii***. Un joc magic (1918), ***Omul oglindă***. Tragedie magică (1920) etc.

"Teatrul expresionist, remarca Ov. S. Crohmălniceanu, a mutat scena din planul realităţii în câmpul obscur al inconştientului, materializând dorinţe refulate şi dându-le întruchipări fizice prin figuri şi acţiuni nemaisupuse logicii determinărilor obiective. ***Fapta*** (1925) ilustrează direct această tendinţă". Planul inconştientului acţionează şi în ***Maica cea tânără*** invadator, scoţând la iveală dorinţe refulate. Eroina nu se mai supune logicii obiective, încât comandamentele anterioare dispar. Ca în teatrul expresionist, în ea se dezlănţuie acţiunea stihială a forţelor vieţii, natura ultragiată a fetei inaptă pentru viaţa de mănăstire. Şi tot ca în teatrul expresionist asistăm la jocul instinctului elementar, substituit normelor morale, la devălmăşia puterilor sufletului. Supralicitarea instinctului orb, teluric, şi necenzurarea raţională a pornirilor eroinei amintesc de realismul expresiv al lui Wedekind şi îndeosebi de personajul Lulu din ***Spiritul pământului*** la care primează elementarul, intuiţia şi aceeaşi contradicţie între viaţa dominată de instinct şi convenţiile societăţii burgheze. Chiar dacă Maica nu este un pesonaj sintetic, în sens expresionist, abstract,

Scanned with CamScanner

adică îşi păstrează individualitatea, scriitorul subliniază acel "Wesen", pe care expresioniştii şi Blaga căutau să-l pună în lumină ca recurs la o esenţă ultimă. Este vehiculată o "Ursituation" în consonanţă cu acţiunea acelor forţe elementare primordiale. Şi la Isac întâlnim absenţa localizării şi determinării unui timp istoric. Spaţiul anodin al mănăstirii, spaţiu real, este dublat de un alt spaţiu, nevăzut, nunta din sat de unde provin zgomote şi muzici angoasante pentru tensiunea mereu crescândă a dramoletei, sugerat ca loc al faptei criminale. Mărioara, o femeie din satul aflat în vecinătatea mănăstirii unde s-a retras Maica în urma imposibilei căsătorii cu un fecior sărac, aduce apă sfântă pentru mireasă, "căci setea o arde şi setea ei nu se astâmpără decât cu apa voastră" (p. 149). Metafora apei sfinte creează antagonismul cu vitalitatea exuberantă a nunţii, statuând un teatru al contrastelor violente. Mireasa bunăoară "E bătrână şi urâtă şi firavă – dar are parale. Şi în haina de mireasă, cu fachiol pe faţă, pare şI mai urâtă. Are ochi mari şi bătrâni – şi priveşte parcă ar vrea să muşte cu privirea. Căci vede lumea frumoasă şi ea e atât de urâtă" (p. 149), dar poate să-şi "cumpere" un soţ tânăr. În sufletul chinuit al Maicii, identificată cu ritualul mănăstirii la care participă fără vocaţie, cuvintele ademenitoare ale Mărioarei, posibil sol al morţii în ipostaza de tentatoare malefică, găsesc un ecou straniu, existenţa refulată se va redimensiona sub comandamentul răzbunării. Mărioara: "Măică, o, ce frumoasă eşti tu! Ochii tăi sunt calzi de suflet. În faţa ta e mai multă viaţă şi primăvară decât într-o floare. Şi veştejeşti aici. Vino la nuntă! Păcat de tine! Tu veştejeşti fără să-ţi fi sărutat cineva urma..." (p. 151). Cuvintele ei sună ca o incantaţie stranie, inoculându-se în subconştientul fetei. Florilor albe, ca simbol al existenţei neîntinate, li se substituie floarea roşie pe care tentatoarea i-o prinde în păr ca însemn al păcatului sufletului şi care de fapt marchează redobândirea acum a sufletului ei adevărat. Claustrării îi opune viaţa, răcelii din chilii căldura, clocotul vital, ideea unui panteism care contrazice iubirea divină ("Iubirea este când dormi în fân şi când miroşi flori roşii şi priveşti în luna albă" (p. 153), ceea ce infirmă ipoteza absenţei comuniunii cu cosmicul. Ea descoperă adevărul tragic prin divinaţie şi odată descoperit i se fixează în subconştient ideea că mirele este una şi aceeaşi persoană cu iubitul de altădată. Eroina trăieşte starea de transă hipnotică, contrastând cu retragerea tardivă a tentatoarei, impulsurile subconştientului sunt atât de puternice încât devine

Scanned with CamScanner

posedată de o obsesie opresivă, ceea ce lui Călinescu îi evoca imaginea unei "fresce hieratice, violent cromatice şi panice". Or, hieratismul figurilor, panicul sunt elemente expresioniste sublimate peste un deceniu în teatrul lui Lucian Blaga. Hipnoza ocupând întreaga scenă şi fiind mobilul piesei, cele două scene care urmează se desfăşoară în absenţa protagonistei. Monologul chelăresei care sună ca o incantaţie magică chemând la rugăciune şi culcare are un aer obosit, iar în scena următoare şi ultima Mărioara revine să anunţe asasinarea miresei: piesa ar putea fi privită în cele din urmă şi ca o anticipare a dramei expresioniste a "vestirii" ("Verkündigungsdrama"). Un rol similar de agent malefic are personajul Bătrâna din piesa tot într-un act a lui Mihail Săulescu ***Săptămâna luminată***, care apare şi dispare ca şi Mărioara, iar consecinţele sunt la fel de dezastruoase.

Timp de treizeci de ani, scriitorul clujean nu va da în domeniul teatrului decât bruioane, cu toate că sperase să se realizeze ca dramaturg. În calitatea sa de inspector al teatrelor şi aşezămintelor culturale din Transilvania, de profesor de estetică la Academia de Arte Frumoase din Cluj, Emil Isac era un bun cunoscător al mişcării dramatice din ţară şi străinătate. Dacă prima piesă fusese expresia debuturilor sale sub semnul mişcărilor avangardiste de la începutul secolului, piesa unui modernist, ***Domnul Milion*** se alimentează din experienţa publicistului, nu mai puţin din înţelegerea dialectică cuprinzătoare a mecanismelor sociale ale lumii contemporane, a societăţii capitaliste industrializate, bulversate de seisme sociale, crize economice şi greve muncitoreşti, reflex totodată al concepţiilor democratice nutrite de scriitor. Anunţată în 1942, scrisă în timpul refugiului la Turda, piesa a fost publicată postum în "Steaua" 4/1957. Ea lasă încă impresia de operă nefinisată, cu toate că de data aceasta caracterele şi psihologiile sunt conturate mai pregnant, situaţiile şi conflictele puse în evidenţă şi luminate cu mijloacele specifice artei dramatice (dialogul are dinamica lui internă, alternarea scenelor denotă abilitate şi consecvenţă în urmărirea ideii). Critica a subliniat singularitatea problematicii piesei în dramaturgia epocii (Ion Brad), minusurile ce ţin de tehnica dramatică, dar marcând oricum progrese faţă de piesa anterioară.

Piesa anterioară permitea afilierea la expresionismul lui Wedekind şi punea în valoare antagonismul de fond între viaţa individului sub forma

Scanned with CamScanner

elemenatrităţii şi convenţiile sociale. Pe urmele lui Wedekind, expresioniştii vitalişti vedeau în viaţa instinctual-naturală, nereflectată, noua dimensiune a existenţei, visând la o întoarcere a omului la sentimentul pur, liber de calcul şi principiul cauzalităţii. Cea de a doua piesă valorifică alte elemente expresioniste ce amintesc mai curând de Strindberg şi de evoluţia întregului teatru din deceniul expresionist. ***Domnul Milion*** pare construită în genul acelor "Stationendrama" expresioniste al căror model este ***Spre Damasc*** a lui Strindberg, fără încărcătura metafizică a acestora, tip de piese "deschise", anticonvenţionale. Eroii traversează tărâmuri reale şi fantastice ca spaţii de desfăşurare a jocului, infernul şi purgatoriul, compuse din mai multe "staţii" sau "scene", cum le numeşte Emil Isac. Tehnica staţiilor introdusă de Strindberg presupune refuzul întoarcerii eroului la locul plecării, în faţa lui se deschide perspectiva viitorului, şi totodată tendinţa spre construcţia unui erou arhetipal. ***Spre Damasc***, "celula mamă a dramei expresioniste", cum a numit-o Bernhard Diebold în ***Anarhia în dramă*** (1921) este o trilogie compusă din 17 staţii contrapunctice în care autorul a distrus identitatea şi starea civilă a personajului (Necunscutul) şi a lăsat să plutească în jurul său o atmosferă de mister. Undeva la un colţ de stradă, el îşi aşteaptă destinul. Personajele pe care le întâlneşte poartă aceleaşi nume generice: un Bătrân, un Călugăr, un Cerşetor, un Medic, care nu au viaţă proprie, reflexe ale sufletului Necunoscutului. Distanţarea de realitate, intensitatea expresiei sufleteşti, dizolvarea caracterelor în idei şi tehnica staţiilor reprezentau la acea dată (1898) ceva absolut nou, fiind preluate cu entuziasm peste un deceniu de expresionişti. Strindberg introducea tipul dramei monologice în care eroul face declaraţii despre relaţiile sale subiective cu realitatea.

Domnul Milion este în fond un joc cu moartea în care protagoniştii Milion şi Milly sunt surprinşi în magia "schimbării" (Wandlung) care poate însemna şi devenire. Din maniera expresionistă este preluată sugestia numelor generice, a personajelor-teză sau simbolice: Deputatul, Conducătorul mulţimii, Bancocrat, Secretarul, Corul copiilor, Doctorul Fiola, Servitorul, Femeia dintâi, Femeia a doua ş.a. Milion materializează principiul expresionist de "idee în mişcare", de personalitate ajunsă la paroxismul puterii şi voinţei. Dramaturgul vrea să pună în lumină cu orice preţ voinţa inflexibilă a acestui magnat al marelui monopol, dar care nu se manifestă sub imperativul unor noi cuceriri

Scanned with CamScanner

sau tranzacţii financiare, ci ca o consecinţă a fascinaţiei stranii exercitate de soţia sa Milly ce-i transformă existenţa într-o stare de surescitare şi exaltare continuă, de vis halucinant. "Credinţa sa nemăsurată în voinţă şi putere este aceea a unui mistic în stare să creadă orice, dacă sugestia provocatoare a gândului sau iluziei este destul de puternică". Voinţa sa inflexibilă generează mişcări de personaje în scenă care apar şi dispar în serii sau grupe. Actele sale nu sunt consecinţa unei necesităţi interioare, nu există o coerenţă profundă a lor, ci stau sub semnul arbitrariului şi nu au o justificare profundă. Frustrat de particularităţi individualizatoare, Milion trăieşte pe parcursul a câtorva ore ca într-un perpetuu extaz prin pasiunea unică a vieţii sale, Milly, "creaţie perfectă" pentru el, iubită "cu toate acţiunile". Voinţa obstinată, capriciul şi conştiinţa puterii formează un caracter negativ dezumanizat ("Nici o concesiune pe nici o linie. În sud, în nord, în apus... pe pământ şi chiar sus în azur: un "nu" (p. 25). Strategia sa este derutantă chiar şi pentru colaboratori, scopul nefiind câştigul ca atare, profitul, ci voinţa de a izbândi de fiecare dată.

În actul II Isac introduce în piesă fantasticul ca o nouă staţie, la modul mai degrarbă al teatrului lui Maeterlinck, procedau pe care îl numeşte însă în termeni expresionişti: "o acţiune de miraj" şi pentru care oferă câteva indicaţii de regie: "Verosimilul şi fantasticul. Joc. Milion crede că este o beţie uşoară şi ceea ce vede este numai un vis, cum a fost şi mirajul din care încearcă să se deştepte". Moartea, vestită de Îngerul apocaliptic, aminteşte din nou de această temă obsesivă întâlnită în teatrul scriitorului belgian şi la expresionişti. Milion este adus în cătuşe în faţa Majestăţii sale Moartea. O asemenea scenă cu infuzia de fantastic este un posibil mod de pedeapsă aplicat lui Milion prin faţa căruia defilează victimele, prilej pentru scriitor de a face rechizitoriul societăţii contemporane. Trimis îndărăt în viaţă "să îndrepte ce-a stricat şi să sufere pentru iubirea lui" (p. 33), el trebuie reabilitat la ideea de bine, să redescopere teritoriul pierdut al iubirii. Întoarcerea în viaţă de pe teritoriul inefabil al morţii, diferit aici de infernul tradiţional, în scopul conversiunii morale, este şansa imaginară oferită omului-voinţă şi putere.

În actul III alcătuit dintr-o suită de scene într-o derulare alertă, doctorul Fiola încearcă s-o seducă pe Milly, la început fără succes, atâta timp cât ea mai este fascinată de puterea uriaşă şi voinţa imperioasă a lui Milion,

Scanned with CamScanner

contemplându-şi de fapt propriul său joc, ca mai apoi tinereţea şi iubirea refulate să redimensioneze personajul la scara umanului. În acest act scenele prind un aer de concreteţe, de analiză psihologică fină şi, dincolo de neîmpliniri la nivelul replicilor şi vocabularului, acest act este o realizare în spiritul dramei psihologice realiste. Voinţa ei sălbatică aminteşte de lady Macbeth şi de o întreagă tipologie feminină autohtonă, până la un punct. Ca în teatrul lui Maeterlinck, între apariţiile stranii din vis şi realitatea din noaptea banchetului jubiliar dat în onoarea sa, Milion desluşeşte misterioase corespondenţe. Orizontul piesei se mişcă acum între moarte şi iubire. Lucid el îşi studiază freudian visul ca pe o realitate. Visul cu Îngerul apocaliptic şi Majestatea sa Moartea marchează o nouă staţie în evoluţia piesei şi o vestire a apropiatei morţi a lui Milion (Verkündigungsdrama). În paginile cele mai bune ale piesei, Isac surprinde pe cei doi protagonişti într-un joc subtil al dialecticii sufleteşti. Câtă vreme Milion este idealul construit de Milly (voinţă tiranică, stăpânirea lumii, despotismul şi arbitrariul deciziilor) ea rămâne fidelă iubind în el personalitatea gigantă desprinsă parcă din tiplogia titanescă a romantismului. În momentul în care Milion oscilează, torturat de visul premonitoriu, iar voinţa cedează, Milly înclină spre doctorul Fiola pe care-l va accepta după dans şi pe care va începe să-l iubească. Revitalizarea voinţei monolitice din final nu mai poate reface sentimentul pierdut al femeii ce-şi făcuse cult din personalitatea lui Milion. Ambele personaje prin traiectoria lor sufletească refac într-o măsură relativă criteriul acelei Wandlung expresioniste (schimbare şi devenire), astfel încât piesa ***Domnul Milion*** poate fi comentată ca dramă expresionistă a devenirii şi vestirii (Verwandlungsdrama şi Verkündigungsdrama). Ca personaj expresionist, Milion este apt pentru stările de extaz şi miracol, hieratic, construit din puţine mişcări exterioare, schimbarea lui (Wandlung) şi devenirea fiind provocate de reacţiile altor personaje. Obsesiile onirice se transformă în realităţi palpabile (ceata de copii hoinari "foarte palizi, foarte slabi şi foarte trişti", p. 46, cele două femei "chinuite de griji"). Ca nişte divinităţi vestitoare de dezastre, descinse din Hadesul mitologic, ele anunţă că se va da foc uzinelor deoarece "aceasta este voinţa mulţimii (voinţa destructivă este înlocuită cu o alta anarhică la fel de destructivă). În acea epocă bulversat de cataclismul războiului, în care Isac îşi scrie piesa, de greve şi seisme sociale, ordinii vieţii îi opune regatul morţii. Aşa cum Georg

Scanned with CamScanner

Kaiser a făcut din cei cinci domni în negru din piesa ***Gaz I*** (1918) (Primul domn în negru, Al doilea domn în negru, Al treilea domn în negru, Al patrulea domn în negru, Al cincilea domn în negru) metafora lumii capitaliste, "funebră şi obsedantă parabolă /.../ realizată prin repetarea aceleiaşi siluete sugestive, prin multiplicarea voită a aceluiaşi tip", la fel dramaturgul român îşi sublimează personajul, Domnul Milion, ca simbol al aceleiaşi lumi aflate într-o fază mai evoluată. Scenariile lui Kaiser dau expresie programului expresionist al acelei Wandlung ca prolog la schimbarea lumii, sugerând opoziţia civilizaţie-umanitate, violarea spiritului şi sufletului prin mecanizare. Utilizând schema colportajului ca procedeu expresionist, realitatea obiectivă se de-realizează. Personajele sunt reduse la reprezentanţi tipizaţi ai puterilor, grupurilor, programelor, ca şi în piesa lui Isac, într-un spaţiu desemnat ca lume a jocului. Figura milionarului transpare la dramaturgul german în piesa ***Coralul*** (1917), apoi sub numele de Fiul milionarului în ***Gaz I, II*** (1918, 1920), prezentat ca revoluţionar care încearcă întâi prin socializarea întreprinderii, apoi printr-un utopic proiect de colonie să educe muncitorii ca "oameni noi" care nu mai trebuie să producă gaz. Hieratismul ca notă dstinctivă semnalată de Călinescu transpare în cazul personajelor de grup (Femeia întâi, Femeia a doua) sau al lui Milly ("înger care stă înmărmurit în faţa statuilor de granit", p. 37).

Cu Maeterlinck, aşadar, Isac are comună tema morţii prezentă la el ca personaj scenic, cu expresioniştii numele generice purtate de personaje, tipologia expresionistă a dramei vestirii şi schimbării şi nu mai puţin tehnica acelei Stationendrama. Sensurile piesei se desluşesc treptat, în etape sau staţii. Numeroasele scene sunt materializarea acestor staţii la capătul cărora un magnat al marelui capital îşi impune voinţa inumană, închide fabricile trustului, distruge astfel cămine şi oameni. Ca dramă a vestirii, ***Domnul Milion*** introduce fantasticul prin modalitatea onirică. În deosebire de Maeterlinck, dramaturgul român aduce în scenă moartea ca personaj care-i oferă lui Milion şansa schimbării, a producerii în el a acelei Wandlung expresioniste. Devenirea cea mai interesantă o realizează Milly, ispititoarea malefică şi agentul deciziilor inumane luate de Milion, care îşi modifică structura psihică substituind voinţei atavice de putere descoperirea tinereţii şi iubirii. Regăsirea umanităţii deviate este o contrapondere la dezumanizarea radicală a lui Milion.

Scanned with CamScanner

"Steaua" şi fenomenul poetic contemporan (1949-1964)

Cu ocazia aniversării unui sfert de veac de la apariţia prestigioasei publicaţii literare clujene, redactorul ei şef, poetul Aurel Rău, afirma că "A face o revistă înseamnă a crea un loc de întâlniri, a determina întâlniri, a-ţi putea alege partenerii şi a avea un cuvânt întrucâtva la modul de a se prezenta ei în lume". "Steaua" a fost acest benefic loc al întâlnirii, unde redactorii ei şi colaboratorii, departe de orice animozităţi, au făcut front comun promovând o literatură axată pe principiile calităţii şi modernităţii. Biografia-simbol a revistei (tot Aurel Rău a vorbit de "reprezentativitatea "Stelei") a înregistrat seismografic pe parcursul existenţei ei marile mişcări de structură, derutele ca şi clarificările ideologice, fiind martora şi oglinda fidelă a timpului.

De la începuturi şi până în momentul de faţă, revista a promovat cu cosecvenţă, în afara poeziei autohtone, poezia de valoare certă a secolului XX de pe cele mai diferite meridiane. Angajată din primele numere în dezbaterile în jurul problemelor de bază ale poeziei contemporane, "Steaua" a acordat atenţie în mod constant traducerilor de poezie, aclimatizării la noi, în mod treptat, a marilor poeţi străini. Accederea la poezia secolului XX s-a realizat în etape, echivalând cu adevărate biruinţe, în consonanţă sau mai bine zis în funcţie de peisajul ideologic al anilor '50, anii obsedantului deceniu, şi, de multe ori, depăşindu-l, asumându-şi adesea riscul unor critici şi etichetări care n-au avut însă darul de a dezarma şi îndepărta de la linia impusă tot mai pregnant de redactorii revistei, în frunte cu A.E. Baconsky şi Aurel Rău, de a-i imprima o anumită ţinută, un profil distinct şi de a se situa pe linia modernismului poetic. Orizonturile se vor deschide treptat. Traducătorii de poezie care se impun încă din primele numere sunt redactorii poeţi Miron Radu Paraschivescu, A.E. Baconsky, Victor Felea, Aurel Rău, Aurel Gurghianu, mai târziu Leonida Neamţu ş.a. Uneori grupajele de poezie în jurul numelui unui poet, cum ar fi acela al lui Maiakovski, poetul poate cel mai solicitat în perioada pe care o avem în vedere, sunt urmate de hiatusuri în perioada de început. Sau transpunerilor li se substituie comentarii pe marginea fenomenului liric contemporan de pe poziţii proletcultiste.

Scanned with CamScanner

La început pătrund în spațiile revistei doi poeți revoluționari semnificativi pentru calitatea acelui prezent, Vladimir Maiakovski și Nazim Hikmet, urmați de Demian Bednîi, Pablo Neruda și alții, aparținând poeziei mai vechi (Pușkin, Lenau, Heine, Shakespeare etc.). Cum știm, se traduce masiv, până târziu, din poezia sovietică, însă de multe ori la întâmplare și fără fixarea unui criteriu valoric ferm. Literatura română se conducea în acea perioadă după comandamente și criterii extraestetice. Interesul pentru marii poeți sovietici Maiakovski, Blok, Esenin, sau pentru Rodjestvenski, Voznesenski, Evtușenko etc. a rămas constant, cum era și firesc, față de cei dintâi diminuându-se în anii '60 când se afirma o puternică generație de poeți sovietici. La un sfert de veac de la moartea lui Maiakovski, în 1955, A.E. Baconsky fixa exact importanța operei marelui poet care "a însemnat una dintre cele mai radicale revoluții din câte s-au putut manifesta vreodată în poezia lumii", poet al revoluției care cultiva o modalitate lirică ce reda poeziei "vigoarea și substanța pierdute aproape cu desăvârșire în perioada decadentă". Pentru generația anilor '50, el reprezenta "contemporaneitatea în poezie" și, fiind "poetul epocii sale", era "un poet al tuturor timpurilor".

Până prin 1955 prea mult nu se putea realiza, o deschidere spre marea poezie contemporană nu era posibilă atunci din motive pe care nu mai este cazul să le invocăm. Ar fi poate suficient să amintim traducerea în revistă a unui articol semnat de I. Anisimov ***Cum se răfuiesc reacționarii cu clasicii literaturii universale*** (7/1954) în care se spune că "reacțiunea imperialistă" a dezlănțuit ofensiva "împotriva culturii și a marilor valori umaniste ale literaturii universale" în frunte cu reacțiunea americană. Critica apuseană era acuzată de decadentism, de obscurantism, de "atacuri josnice la adresa marilor scriitori ai trecutului". Se ia o hotărâtă atitudine împotriva "falsei" libertăți în poezie, caracteristică tot Occidentului, ai cărui poeți, cum ar fi André Breton, de exemplu, cultivă "exerciții" "triste" care "pier dizolvate în nimicnicie".

Anul 1955 în schimb ni se pare edificator pentru deschiderile de perspectivă și orientarea revistei. Privit în ansamblu, acest an literar apare destul de contradictoriu. O profuzie de materiale pe marginea unui recent Congres al Scriitorilor sovietici aprecia lirica un gen care "suscită /.../

Scanned with CamScanner

dificultăţi", deoarece în lirică "confuziile şi contradicţiile sunt cele mai frecvente", "poezia lirică presupune şi cele mai dese abateri, fiind terenul cel mai propriu de manifestare a tuturor influenţelor ideologiei străine". Poeţii români ai prezentului, şi cei stelişti în primul rând, au fost acuzaţi de intimism, formalism, evazionism. Într-un articol de comandă, ***Lirismul şi contemporaneitatea***, se afirmă că poeziile din acea vreme "erau rodul unor căutări ostentative pe linia unei mode, a unei poezii gratuite". Toate fenomenele incriminate s-ar explica prin "opoziţia" între contemporaneitate şi sentimentele "eterne". Consecinţele unei atari puneri a problemei au rămas exterioare evoluţiei poeziei, ca şi condamnarea în bloc a poeziei româneşti interbelice suspectată de formalism şi purism. În acelaşi an, 1955, traducerile se înmulţesc în paginile "Stelei". Începând cu anul 1953 o prezenţă cu totul remarcabilă în revistă este aceea a lui Lucian Blaga care publică o serie de traduceri fie din ***Faust***-ul lui Goethe (editat în 1955), fie din poezia orientală mai veche sau din poezia europeană modernă, piese care vor alcătui viitorul volum ***Din lirica universală***. În anii '50 continuă să fie tălmăcitorul cel mai activ (traduce din Hugo von Hofmannsthal şi din Costis Palamas), urmat de Veronica Porumbacu care va rămâne o constantă traducătoare de poezie şi fidelă colaboratoare la "Steaua". Interesul pentru literatura universală se situează acum în centrul atenţiei revistelor şi editurilor, detectat fie în consemnarea unor aniversări (Schiller, Jules Verne), fie în recenzarea unor cărţi de literatură străină sau în traducerile româneşti apărute la ESPLA din Ady Endre şi Jozsef Attila datorate lui Eugen Jebeleanu, respectiv Veronicăi Porumbacu. A. E. Baconsky făcea precizarea că aceste apariţii "nu sunt decât manifestări îndelungi în acest domeniu şi cât mai rodnice", şi pe care "Steaua" îşi propune să le cultive, conjugându-şi eforturile cu alte publicaţii din ţară ("Gazeta literară", "Contemporanul", "Viaţa Românească", "Luceafărul", mai târziu "Secolul XX") care de asemeni militau pentru o largă deschidere spre fenomenul poetic contemporan, cu scriitorii şi criticii vremii care reclamau imperios intensificarea activităţii de traduceri. Trebuie să afirmăm că această deschidere de orizont era de fapt în consens cu revirimentul liric care, treptat, se sesiza la noi în acei ani, prin depăşirea frazeologiei şi îngustimii proletcultiste şi

Scanned with CamScanner

descoperirea valorilor poeziei autentice. Din acest an datează și inițiativa Editurii de Stat pentru Literatură și Artă de a edita traduceri în limba română din operele clasicilor literaturii universale. George Munteanu remarca într-un articol că 1955 este "anul editării clasicilor", adică al inaugurării seriilor de opere aparținând unor Molière, Balzac, Goethe, Schiller, Hugo, Turgheniev, Twain, Gorki, Al. Tolstoi, Nekrasov, fenomen apreciat ca "simptom al maturizarii culturii și literaturii noastre" (12/1955, p. 27). Același an 1955 înregistrează apariții remarcabile: anul editării ***Cântării omului*** și ciclului ***1907***, al ***Moromeților*** (versiunea apărută în "Viața Românească"), al ***Străinului*** lui Titus Popovici, al seriei de ***Opere*** Sadoveanu și al unor succese în critica literară.

Avântul fără precedent al acestui sector al vieții literare care sunt traducerile a generat apariția unor articole și studii de sinteză. Ion Marin Sadoveanu vorbea de "noul aspect al vieții culturale de intensificare a traducerilor" și susținea desfășurarea unei munci de calitate în acest sens, "păstrarea formei integrale a textului tradus", "rezistența la ispita adaptării" și corespondența de ton între materialul original și traducere. Tudor Vianu însuși se exersa oferind câteva mostre remarcabile din Michelangelo, Shakespeare, Wordsworth, Hugo, Heine, Goethe.

Nu peste mult pozițiile revistei se vor defini mai clar. Într-o retrospectivă a anului 1956, George Munteanu afirma că gruparea literară a "Stelei" "a considerat și consideră că lupta pentru realismul socialist *trebuie identificată cu o luptă consecventă pentru modernitate în literatură*" (s.a.), înțelegând prin aceasta "a reprezenta ultimul cuvânt în materie de gust și eficiență artistică". Concluzia dublă a acestui deziderat era pe de o parte restabilirea legăturii cu tradiția literaturii române realiste din perioada interbelică și, să-l numim, sincronismul poetic: "*trebuie găsite căile și mijloacele de a studia necontenit, a asimila și fructifica experiența artistică a întregii literaturi mondiale contemporane*, fără de care orice literatură națională are toate șansele să devină mai mult sau mai puțin anacronică". (12/1956, p. 58, ș.u.). Poate așa se explică prezența în paginile revistei a unor mari poeți contemporani, cum ar fi Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba, în anul următor Eugenio Montale ("gloriosul cvartet al poeziei italiene moderne", cum i-a denumit A.E. Baconsky), o prezentare a liricii suedeze contemporane, teritoriu poetic

Scanned with CamScanner

prea puţin cunoscut pe atunci la noi, cititorul aflând de numele unor Pär Lagerkvist (premiul Nobel pentru literatură pe anul 1952) sau de acela al unor poeţi avangardişti ca Artur Lundkvist, Karin Boye etc. Lucian Blaga îşi continuă activitatea de avizat şi pasionat traducător de poezie, orientându-se tot mai hotărât către marea poezie contemporană. Pentru întâia oară în revistă pătrunde numele poetului spaniol Federico Garcia Lorca din care Blaga traduce celebrul poem ***Cântecul cavalerului*** (e vorba de unul din cele două poeme care într-o altă traducere poartă titlul mai adecvat ***Cântec de călăreţ*** şi care începe cu versurile celebre "Córdoba, / Lejana y sola", poem în care Hugo Friedrich vedea exemplificarea lirică a situaţiei originare a poeziei moderne: neputinţa de a ajunge la ţel, inaccesibilitatea ţintei. Acesta este un punct de vedere. Poemul este mai mult o parabolă a destinului între existenţă şi mister, poemul aşteptării tanatice). Dacă ar fi să întreprindem o "ierarhizare"a interesului "Stelei" pentru lirica secolului XX, tradusă şi popularizată, pe primul loc credem că s-ar situa, în egală măsură, în primii cincisprezece ani de viaţă ai revistei, poezia italiană şi poezia de expresie spaniolă,, urmate de poezia americană şi franceză (poezia rusă şi sovietică ocupă, cum spuneam, un loc privilegiat în ansamblul revistei, fiind mereu în actualitate). Cunoaşterea şi revelarea treptată a poeziei spaniole contemporane este simptomatică pentru spiritul deschis de "Steaua" experienţelor poetice şi geografiei poeziei contemporane. Lirica secolului XX nu poate fi concepută fără aportul extraordinar al Spaniei şi al Americii Latine. Lui Lorca îi vor urma în anii următori Juan Ramon Jiménez (premiul Nobel pe 1956), Antonio Machado, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Cesar Vallejo etc. Consacrând în 1964 un amplu eseu lui A. Machado, Aurel Rău făcea câteva consideraţii pătrunzătoare asupra renaşterii poeziei în Spania şi asupra modernismului spaniol.

Reperele sigure ale lui Blaga în peisajul liric contemporan sporesc tălmăcirile sale cu Ady Endre, Paul Verlaine, Paul Valéry, Rilke etc. În articolul consacrat lui Rilke, marele poet lansa un alt registru de idei şi un limbaj critic inedit, devenit operant şi curent peste mai bine de un deceniu. Poezia lui Rilke, "sunet şi melodie",

Scanned with CamScanner

devine "o lirică de cunoaştere". "O poezie a sensibilităţii metafizice, a absconsului", încât poemele rilkeene au generat "filosofia modernă" fără să fi fost filosofice. Utilizând noţiunea de poezie ermetică, poetul se vedea obligat la o delimitare: "Există un ermetism ce porneşte de la cuvânt şi rămâne la cuvânt, un ermetism al falselor taine, ca al ghicitorilor, şi există o poezie anevoioasă, greu accesibilă sensibilităţii şi inteligenţei de toate zilele, o poezie care se luptă cu tainele lumii, ca Iacob cu îngerul"(12/1956, p. 77).

Şi totuşi criteriile de selecţie nu par să fie în general cele mai adecvate. A.E. Baconsky pleda pentru criteriul calităţii şi găsirea unui echilibru just între promovarea literaturii române originale şi traducerile din alte literaturi. În discuţia iniţiată pe atunci în problema raportului tradiţionalism-modernitate, "Steaua" s-a situat dschis pe poziţiile modernităţii în sensul experimentelor novatoare în materie de poezie, pentru că toţi poeţii moderni au anexat poeziei, scria George Munteanu, "noi domenii ale sensibilităţii omului contemporan şi i-au revoluţionat limbajul poetic. Şi nu incidental, conchidea criticul, modernitatea – în calitate de cuvânt de ordine al unei dezvoltări literare inovatoare – cunoaşte în ultima vreme un reviriment remarcabil"(1/1957, p. 48). Revista a fost atacată întrucât cultivă poeţi moderni ca Valéry, Ungaretti, Rilke pe care-i oferă "ca modele poeţilor noştri", iar altădată a fost acuzată de substituirea "spiritului «modern»" principiilor realismului socialist.

Începuturile şi orientarea revistei sunt inseparabile de numele marelui poet A.E. Baconsky care a promovat lirica universală modernă ca poet, exeget şi redactor şef. "Era şi acesta, afirma poetul şi criticul Victor Felea, unul din punctele programului său de a reînvigora peisajul nostru liric din perioada anilor '50, peisaj care tocmai în privinţa *lirismului* propriu-zis lăsa mult de dorit. Spera că oferind exemple de poezie autentică, aparţinând unor poeţi de seamă ai veacului nostru, va face mai direct perceptibile realităţile intrinseci, "codurile" specifice ale adevăratei poezii, şi va stimula astfel, în acel moment de "robust" declarativism generalizat, o competiţie mai puţin în sensul "măiestriilor" exterioare şi inutile, singurele considerate

Scanned with CamScanner

a avea darul de a-l singulariza pe poet, ci în direcția descoperirii conștiintei de sine, a substanței proprii, ca punct de pornire pentru o modulație lirică vie, atractivă, personală" ("Steaua", 6/1985, p. 19). Adică de a reda poezia poeziei. În aceasta și constă gestul nobil de restituție al publicației clujene, de a sesiza și promova marile valori poetice ale secolului XX și implicit de a ridica lirica autohtonă la nivelul marii poezii contemporane, într-o epocă de căutări, nescutită de confuzii, de declarații generoase. Rafinamentul estetic al poetului A.E. Baconsky, sensibilitatea și vibrația sa în fața poeziei de valoare, finețea observației, stilul său alert și inimitabil, ușor neologistic în materie de comentariu, în genere intelectualitatea superioară a scrisului aebanconskyan s-au răsfrânt benefic asupra revistei imprimându-i pentru totdeauna o direcție și un stil, o orientare de la care nu s-a abătut în pofida unor momente dificile pe care "Steaua" le-a traversat în existența ei. Din 1957 el își începe cu adevărat strălucita carieră de traducător și exeget al poeziei secolului XX. Transpunerile sunt de cele mai multe ori succedate de medalioane critice incitante. Carl Sandburg este apreciat la acea dată drept "cel mai de seamă poet al Americii și unul dintre acei poeți contemporani care au pătruns de pe acum în conștiința cititorilor și s-au situat alături de marii poeți ai tuturor vremurilor" (2/1957, p. 115) (traducerile în volum vor apărea în 1965). Seria de traduceri și medalioane o continuă cu ***Robert Frost și Renașterea de la 1913*** – o privire atentă și inspirată în universul liric american avându-i în centru pe reprezentanții așa-numitei Renașteri de la 1913: E.A. Robinson, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg și Robert Frost "reprezentând cele patru puncte cardinale ale poeziei americane moderne și totodată una din esențialele laturi ale liricii contemporane mondiale" (1/1958, p. 118). În articolele sale A.E. Baconsky încerca să stabilească o conjuncție între criteriile modernității și exigențele realismului socialist. Poezia modernă, reflecta el, "izvorăște dintr-o nouă atitudine realistă investind cuvintele cu anonimatul de care nu se vor mai putea lipsi, pentru ca în schimb să capete greutate specifică *tonul general*, lirismul direct, copleșitor"(1/1958, p. 120).

Scanned with CamScanner

Este primul care, după Ion Pillat, a pomenit numele lui Saint-John Perse într-un moment în care nu sunase încă ora introducerii poetului francez în circuitul românesc, pentru că era pe atunci, la finele anilor '50, singurul conştient de ineditul fascinant al poetului ***Elogiilor***, adoptând în prezentarea lui o strategie de care a mai uzat şi altădată. "Există în paginile ***Anabasei***, scria el, o reală magie verbală, un paroxism al cuvântului, o euforie a metaforei capabilă să fascineze cetitorul..." La finele lui 1959, un florilegiu de poezie italiană în traducere proprie era însoţit de câteva consideraţii cu privire la lirica italiană contemporană, la hermetism şi la aşa-numitul "crepuscularism" italian. Selectând componentele poeticii lui Quasimodo (premiul Nobel pe 1959), poetul nostru sugera implicit elementele poeticii moderne. Mobilitatea gustului şi curiozitatea mereu trează îl duc către peruvianul Cesar Vallejo pe care-l apropie de Baudelaire şi de Ruben Dario şi către poezia suedeză modernă din care traduce (Lundkvist, Harry Martinson, Gunnar Ekelöf etc.). De la marele "inovator al liricii suedeze contemporane", Pär Lagerkvist, interesul se deplasează spre Lundkvist (în 1966 îl va traduce în volum) care este "revărsat şi pletoric, versul liber, care-i convine cel mai mult, curge ca un fluviu larg plin de braţe şi meandre nenumărate, ducând un torent de metafore şi asociaţii îndrăzneţe care amintesc de poeţii sudamericani", spre Martinson "care conjugă candoarea primitivă, caligrafia de o savuroasă stângăcie, cu metafora inedită şi revelatoare" (9/1960, p. 99). Această amplă activitate de traducător şi exeget se va concretiza în apariţia în 1963 a antologiei ***Poeţi şi poezie***, o panoramă şi o iniţiere, fără alt precedent la noi decât poate ***Portretele lirice*** ale lui Ion Pillat, lucrarea pe care Victor Felea într-o recenzie o saluta ca pe "un colocviu de afinităţi şi de alese confidenţe" şi, ca să nu lungim lista, să mai amintim antologia apărută în 1972 la "Albatros" ***Panorama poeziei universale contemporane*** care cuprinde o sută de poeţi, printre care Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, şi o sută de profiluri critice.

Odată cu introducerea rubricilor "Confluenţe" şi "Agenda" aria informaţională se extinde. Apar nume noi de poeţi, de publicaţii, se

Scanned with CamScanner

scriu eseuri, deschiderea este tot mai evidentă spre problemele lumii contemporane, nu numai literare, ci şi filosofice, sociale, ştiinţifice. Tot mai insistent revista reclamă editarea unor plachete de 40-50 de pagini destinate marilor poeţi contemporani care să fie atent antologaţi după criterii valorice ferme. "Trăim sub o "zodie"a antologiilor" se afirmă într-o notă. Se sugerează apariţia la ELU a unei colecţii "de poezie contemporană a lumii" în care să intre poeţi ca Machado, Saba, Frost, Sandburg, Lundkvist, Vallejo, Lee Masters, Sikelianos, Ruben Dario, Yeats, Gabriela Mistral, Bagriţki etc. În nr. 2/1963 "Steaua" sugera spre editare "o frumoasă ***Antologie a liricii universale***, în care să fie incluse, după o riguroasă selecţie, cele mai valoroase traduceri existente în limba română din marii lirici ai lumii" (p. 128).

La apariţia numărului 100 al "Stelei"(6/1958) redactorul şef scria conştient de personalitatea revistei: "s-a vădit un stil, s-a profilat cu destulă claritate un contur al revistei" iar peste câţiva ani, în 1964, Aurel Rău constata existenţa aceluiaşi "profil distinct". În ceea ce priveşte traducerile din lirica universală, se afirmă că "au conturat o lăudabilă tradiţie". Şi în anii '60 poezia se situează în centrul de preocupări al "Stelei" care se defineşte ca "un barometru precis al climatului liric" (V. Felea). Mircea Ivănescu publică eseuri ***Despre "tinerii furioşi"***, receptaţi negativ, sau despre ***Protestul generaţiei "beat"*** reprezentată de Allen Ginsberg, Lawrence Farlinghetti ş.a sau despre ***Traducerile din lirica universală contemporană***. Grupajele de poezie se continuă sub genericul ***Poezia spaniolă luptătoare. Poeţi brazilieni contemporani*** (Mario de Andrade, Jorge de Lima etc.), ***Poeţi greci contemporani***, număr cu totul remarcabil (9/1963), antologându-se din: kavafis, Rita Boumi-Papa, A. Sikelianos, Menelaos Ludemis, Iannis Ritsos etc., geografia poetică elenă completându-se nu peste mult cu numele poeţilor Seferis şi Palamas. Remarcabilă este de asemeni activitatea de traducător înzestrat a noului redactor şef al revistei, Aurel Rău, care oferă acum admirabile transpuneri din Antonio Machado, Saint-John Perse, Seferis etc. Receptarea autentică nu atât a poeziei cât a poeticii moderne se va produce, totuşi, mai târziu. La 1960 Apollinaire de exemplu era privit

Scanned with CamScanner

ca un poet ale cărui experienţe "au eşuat de la început", "extravaganţa îndrăznelilor" sale ducând la "excesele modernismului". Experimentele poetice moderne nu sunt încă receptate la valoarea lor, marii poeţi contempornai sunt apreciaţi prin tematica lor generoasă şi nu prin calitatea lor intrinsecă de artişti ai cuvântului.

În orice caz în anii '60 "Steaua" îşi extinde aria de investigaţie, de la poezia africană la cea cubană, de la cea europeană la poezia celor două Americi. Ca promotoare a poeziei moderne "Steaua" era în acei ani şi a rămas o publicaţie căutătoare, iscoditoare, extrem de receptivă la nou şi la fenomenul liric modern, cum puţine reviste vor fi fost în epocă. Linia imprimată de A.E. Baconsky şi Aurel Rău presupunea contactul permanent cu actualiattea poetică de pretutindeni în tendinţa de ridicare a poeziei româneşti contemporane la nivelul superior al expresiei poetice. Poezia românească – contemporană cu marile experimente poetice ale secolului XX, pare să fi fost o idee cardinală în activitatea redactorilor. Pe măsura trecerii anilor, a maturizării poeţilor stelişti, periplul poetic pe mapamond devine o realitate de prim plan şi îndeosebi după 1965, anul care a marcat un impuls în viaţa culturală a ţării. De la o etapă la alta "Steaua" descoperă teritorii poetice inepuizabile, revelând iubitorilor de poezie o lume inedită şi fascinantă.

Scanned with CamScanner

PROFILURI DE COMPARATIŞTI

Scanned with CamScanner

Programul comparatist al lui Hugo Meltzl de Lomnitz

În anul 1872, când își deschidea porțile Universitatea din Cluj, în epoca așadar a dualismului austro-ungar, este numit ca titular al Catedrei de limbă și literatură germană un tânăr de numai 26 de ani, născut în 1846 la Reghinul Secuiesc și dispărut din viață în 1908 la Oradea: Hugo Meltzl. Timp de 36 de ani s-a aflat ca cel dintâi germanist în fruntea catedrei amintite. În copilărie învățase, pe lângă săsească și germană, maghiară, română și țigănească, mai apoi engleză, italiană și franceză. După absolvirea gimnaziului unitarian din Cluj, unde se familiarizase cu limba și literatura maghiară, îndeosebi cu Petöfi, din care își face mai târziu un adevărat cult, după bacalaureatul la gimnaziul german din Bistrița, Meltzl studiază la Leipzig și Heidelberg filologie modernă, teologie și filosofie. Colegului și prietenului său Nietzsche, întâlnit la Leipzig, îi datorează interesul pentru filosofia lui Schopenhauer, germanistului și sanscritologului Adolf Holtzmann, atât de deschis înspre Europa, interesul pentru conceptul goethean de literatură universală. La Heidelberg se împrietenește cu Eötvös Lóránd, căruia îi va datora în parte numirea sa la catedra din Cluj. Mai târziu va deveni decan al Facultății de Filosofie, iar în anul universitar 1894/1895 chiar rector al Universității din Cluj.

Meltzl și-a editat lucrările pe cont propriu, într-un număr de cel mult o sută de exemplare, pe care le-a expediat personal prietenilor și cunoscuților, încât au devenit niște rarități. Este vorba, pare-se, de circa 138 de titluri. Biblioteca și manuscrisele au dispărut la finele anului 1944. Karl Kurt Klein l-a considerat un precursor genial în domeniile istoriei, religiei și filosofiei culturii. Alții au văzut în el doar un om singuratic, ale cărui scrieri treceau mai degrabă drept "eseuri critice decât tratate științifice", încât titlurile și metodele sale aplicate "par astăzi aventuroase și îndrăznețe. Entuziasmul și retorica înlocuiesc adesea fundamentarea științifică"(Ildiko Tóth Nagy). Asta și explică atitudinea rezervată față de el a opiniei științifice oficiale de la Budapesta. Cert este, Meltzl a depășit pozitivismul și granițele domeniilor izolate ale științei și, în epoca naționalismului secolului al 19-lea, a tins spre universalitate. A fost privit cu neîncredere atât de unguri cât și de sași. Era un transilvănean care milita pentru unitatea celor trei națiuni din Transilvania, cărora le cunoștea limba și le valorifica cultura.

Scanned with CamScanner

Cu sprijinul decanului corpului profesoral de atunci, polihistorul Brassai Sámuel, Meltzl pune bazele celei dintâi reviste de literatură comparată din lume, începând cu ianuarie 1877, cu titlul principal în maghiară "Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok" şi cu alte numeroase titluri în limbi străine, în total 12: "Zeitschrift für vergleichende Literatur", "Journal de littérature comparée" etc. La doi ani de la apariţie, respectiv în 1879, revista adoptă titlul principal: "Acta Comparationis Litterarum Universarum" sub care şi este de fapt cunoscută în tratatele informate de literatură comparată, dar purtând în continuare şi celelalte titluri în limbile respective. Meltzl era convins că prin adoptarea noului titlu imprimă publicaţiei sale un mai accentuat caracter ştiinţific şi internaţionalist. Concepţia şi orientarea sunt datorate lui Meltzl. Cele mai multe contribuţii parvin din cercul său de prieteni şi cunoştinţe. Brassai, Ordinarius pentru matematică, Privatdozent pentru sanscrită şi ştiinţa comparată a limbilor indo-europene, cunoscător al mai multor limbi, frecventând şi alte domenii, a publicat relativ puţin în ACLU. Însă prin prestigiul său a asigurat apariţia revistei şi a acordat lui Meltzl sprijin financiar şi moral. De altfel, revista a fost finanţată cu capitalul propriu al celor doi editori. O asemenea stare de lucruri a determinat probabil retragerea lui Brassai. După mai bine de zece ani de existenţă, după retragerea şi a unor colaboratori şi cititori (unii au murit între timp, alţii au trecut la revista lui Koch), ACLU îşi încetează apariţia în 1888. Cititorii şi colaboratorii erau recrutaţi din cele mai diferite ţări şi continente, din America şi Australia, din Islanda sau Spania, dar prea puţin din Budapesta. A apărut cu zece ani înaintea revistei lui Max Koch de la Berlin "Zeitschrift für Vergleichende Literaturgeschichte".

Comparatismul german şi maghiar au apreciat revista lui Meltzl drept cea dintâi revistă de specialitate din lume. "Cu apariţia ei se poate vorbi de începutul cercetării comparate a literaturii în viaţa ştiinţifică a Ungariei", afirmă cunoscutul comparatist de la Szeged, György Mihály Vajda, care revine în anii '60 în mai multe rânduri asupra revistei lui Meltzl. În anii '30 "Revue de Littérature Comparée" atrăgea atenţia asupra acesteia. O menţionează Fernand Baldensperger şi Werner P. Friederich în *Bibliography of Comparative Literature* (Chapel Hill 1950, p.3), de

Scanned with CamScanner

asemeni Claude Pichois şi André Rousseau în manualul lor *La littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1967, p. 19. Vorbind de dezvoltarea comparatismului în Ungaria, Ulrich Weisstein nota: "Încât nu este de mirare că deja la 1877 a putut să apară la Cluj o revistă de literatură comparată care ce-i drept şi-a încetat apariţia în 1888 – adică la doi ani după întemeierea de către Koch a revistei "Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte". Profesorul Hugo Dyserinck, creatorul Şcolii de la Aachen de literatură comparată care promovează studiile imagologice şi studiile europene (Europaforschung) a consacrat un spaţiu mai mare lui Meltzl şi revistei sale, afirmând printre altele: "Poate nu este deloc întâmplător faptul că această străpungere (Durchbruch)[profilarea conceptului unei comparatistici supranaţionale], care reprezintă într-un anumit sens sfârşitul etapei pregătitoare a dezvoltării comparatisticii, a avut loc în spaţiul plurilingv al monarhiei de la Dunăre".

Revista şi editorul ei n-au constituit însă obiectul de studiu în exclusivitate al comparatismului de la Budapesta, intensificat, cum am văzut, în anii 60 şi în deceniile următoare, ca o revanşă la dezinteresul contemporanilor maghiari ai lui Meltzl faţă de sine şi de revista sa. Remarcăm contribuţiile unor cunoscuţi istorici literari şi comparatişti de la Cluj, cum sunt Kozma Dezsö şi Gaal György, Mircea Popa şi Engel Károly. Profesorul Liviu Rusu, cel care a introdus literatura comparată ca disciplină de studiu la Universitatea "Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, amintea adesea, în cadrul unui curs special, de această publicaţie. Horst Fassel, profesorul şi cercetătorul de la Tübingen, se întreabă pe bună dreptate de ce compatrioţii saşi ai lui Meltzl nu i-au acordat acestuia atenţie şi găseşte răspunsul în faptul că Meltzl s-a ocupat mai mult cu Petöfi, cu problemele literaturii maghiare, cu poezia populară, mai ales cu folclorul ţiganilor şi nu cu scrierile saşilor transilvăneni. Îl citează aproape toţi exegeţii lui Petöfi drept promotor al studiilor petöfiene şi al ştiinţei în regatul maghiar. El nu este însă atât un cercetător maghiar, cât titularul primei catedre de limbă şi literatură germană de la vechea universitate Franz-Josef din Cluj şi ceea ce mi se pare cel mai important, iniţiatorul, într-o epocă de afirmare puternică a naţionalismului, al unui comparatism supranaţional şi modern.

Scanned with CamScanner

Nu intenţionăm să reiterăm biografia revistei şi a editorului ei principal, aceste chestiuni fiind, în general, cunoscute, datorită contribuţiei comparatiştilor şi istoricilor literari amintiţi, ci să reflectăm asupra programului revistei, ca o anticipare a reeditării acesteia şi, eventual, a unei mai bune cunoaşteri a ei în spaţiul cultural românesc. Trebuie să amintim iniţiativa lăudabilă a profesorului Horst Fassel de a prelua reeditarea publicaţiei lui Meltzl în beneficiul Universităţii din Cluj-Napoca şi al ştiinţei, gest de restituţie şi de aleasă semnificaţie culturală.

Câteva aspecte generale trebuie totuşi amintite. Revista s-a bucurat de colaborări venite de pe cele mai diferite meridiane. Majoritatea colaboratorilor erau prieteni şi cunoştinţe personale ale lui Meltzl, cunoscuţi cu ocazia numeroaselor sale călătorii şi cărora le-a trezit interesul, figuri importante ale momentului, care s-au afirmat în diferite domenii. Printre colaboratori se numără, în spaţiul francofon, elveţianul Frédéric Amiel şi provensalul Frédéric Mistral, prezenţi cu traduceri şi articole de literatură comparată, expuneri teoretice sau altele referitoare la limba şi literatura provensală, îndeosebi la rubrica special creată "Frontisterion". În revistă întâlnim numele lui Tomaso Canizzaro, Johannes Scherr, Wiehelm Gwinner, prietenul şi executorul testamentar al lui Schopenhauer, al prinţesei Helene Koltzoff-Massalski din familia de origine română Ghica, cea care sub pseudonimul Dora d'Istria a semnat în revistă contribuţii pe teme de folclor şi antropologie culturală, numele lui Grigore Silaşi, titularul catedrei de română al Universităţii clujene de atunci şi informatorul principal al lui Meltzl pe teme de literatură română. Din ianuarie 1879 şi până în decembrie 1886, cu scurte întreruperi, apar la rubrica Symmitka 20 de cântece populare ale românilor din Transilvania, toate în original şi în traduceri germane şi maghiare, prea puţin sau deloc cercetate. Se remarcă mai apoi transpunerea germană a uneia din baladele publicate în 1852 de Vasile Alecsandri, Soarele şi Luna, un articol în maghiară al lui Silaşi, 15 proverbe şi zicători în germană sub titlul *Wort und sprache in der rumänischen folklore*, din culegerea unui Dr. Z. Vizoly. La acestea se adaugă interesul lui Meltzl pentru revista "Columna lui Traian" şi elogiile adresate lui Hasdeu cu care Meltzl intenţiona să facă schimb de publicaţii. Meltzl publică versiunea germană a *Cântecului gintei latine* chiar în

Scanned with CamScanner

anul premierii poeziei la Montpellier (1878), republicată, după informațiile lui Engel Károly, în 1906 într-o broșură ce cuprindea piese din lirica universală, însoțite de comentarii comparatiste. Revista publică în română traducerea parabolei dramatice a lui Lessing, *Natan înțeleptul*, de Petre Dulfu. Meltzl rămâne fidel principiilor unei gândiri interculturale exprimate încă în primul număr: "În circulația pur-literară a ACLV toate limbile lumii sunt cu drepturi egale. Fiecare colaborator poate să se servească de regulă de limba sa maternă". Același interes, chiar sporit, manifestă publicația lui Meltzl și pentru cântecele populare maghiare, mai apoi secuiești, armene, finlandeze, sârbești etc. Aproximativ 60 de nume figurează în lista *Socii operis*, unii activi, alții doar simpatizanți, alții ca autori doar ai unui singur articol sau ai unei scrisori trimise la redacție, număr care scade la finele anilor '80. În anii de apogeu ai revistei, 1879-1880, numărul colaboratorilor este de 73.

Încă în primul număr, din 15 ianuarie 1877, se face precizarea că revista se vrea "într-adevăr un loc de întrunire al poeților (traducătorilor) și filosofilor tuturor națiunilor" (p. 32) și că se revendică de la Goethe, ca o activizare a mesajului cuprins în conceptul de "Weltliteratur", finalitatea ultimă fiind de fapt o contribuție la "o știință a viitorului aflată pe cale de a se naște: literatura comparată" (p. 32). Noua disciplină se raportează la cea înrudită, "cercetarea comparată a limbii", cel puțin în sensul lui Moriz Carrière de la Universitatea din München. Acesta publica la 1854 *Wesen und Formen der Poesie*, iar peste 30 de ani, la 1884, cartea refăcută și completată *Die Poesie. Ihr Wesen und ihre Formen mit Grundzügen der Vergleichenden Literaturgeschichte*. În orice caz, Carrière se axa pe construcția unei cercetări comparate a literaturii considerată o "știință în devenire". Meltzl mai avea în vedere și ideile lui W. Scherer atunci când aprecia disciplina în curs de afirmare drept "uriașa noastră știință a viitorului".

La 1877, literatura comparată nu era o disciplină de învățământ și cercetare constituită. Denumirea plutea în aer, era agreată la diferitele universități europene și chiar în America, dar fără definirea obiectului și metodelor ei specifice de investigare a fenomenului literar-spiritual. În contextul incert al secolului al XIX-lea și impulsionat de noțiunea

Scanned with CamScanner

goetheană, tânărul profesor editează aşadar la Cluj cea dintâi revistă de literatură comparată din lume. Programul său era unul extrem de atrăgător în Europa vremii şi, cred, împreună cu profesorul Hugo Dyserinck, îndeosebi prin caracterul ei orientat supranaţional. Dacă definim astăzi literatura comparată drept studiu al raporturilor literar-spirituale internaţionale, dar cu necesara perspectivă supranaţională, programul lui Meltzl se luminează mai bine şi este mai bine pusă în evidenţă actualitatea lui. Cu cuvintele lui Dyserinck, personalitate marcantă a comparatismului internaţional actual, publicaţia lui Meltzl "a fost prima încercare de a uni toate începuturile ezitante de până atunci, de la Herder şi romantism, şi de a le utiliza ca bază pentru construcţia disciplinei".

Începând cu nr. IX (15 mai 1877), Meltzl începe publicarea seriei de trei articole programatice cu titlul *Vorläufige Aufgaben der vergleichenden Literatur*. Deoarece publicaţia sa este definită drept un "polyglottes Organ", lucru vizibil în cele 11 subtitluri şi care face posibil schimbul spiritual, o ştiinţă care se naşte acum, trebuie să i se fixeze şi să i se precizeze sarcinile (Aufgaben), tocmai pentru că ea dispune de un material uriaş ce trebuie supus comparaţiei, completat, care să crească intensiv "pe cale directă şi indirectă" (p. 179). Cele trei principii – arta traducerii, poliglotismul şi decaglotismul – reprezintă cele trei "instrumente de realizare a înaltelor ţeluri comparativ-literare", după Meltzl. Primul principiu ar fi *"die Übersetzungskunst"*, traducerile, noţiune care revine mereu şi care trebuie să-şi cristalizeze programul în consonanţă cu ideea de "Weltliteratur" şi în relaţiile cu disciplinele conexe, estetica, filosofia, etnologia şi antropologia. Traducerile reprezintă un mijloc de intensificare a circulaţiei internaţionale a literaturii. Comparaţia, înţeleasă ca instrument de bază al noii ştiinţe, gândită foarte modern, în sensul de comparaţie supranaţională, devine realizabilă, după Meltzl, pe calea traducerilor. El vorbeşte adesea de "Literaturgeschichtsschreibung" ("scrierea istoriei literaturii"), căreia i-ar servi noua disciplină şi care ar avea ca punct de plecare ceea ce Meltzl numeşte "die moderne induktive Philosophie". El avansează chiar sugestia unei perspective interdisciplinare: "Istoria în sensul cel mai larg, anume aşa-numita istorie universală, politica, teologia, filologia ş.a.m.d. deţin într-adevăr privilegiul de a trece dincolo de istoria

Scanned with CamScanner

literaturii" (p. 175). Prin impunerea şi extinderea principiului comparaţiei se poate preconiza o "reformă a scrierii istoriei literaturii" (p. 179). Ideea unei istorii literare naţionale pe baze comparatiste era ceva nou în epoca lui Meltzl, chiar dacă astăzi principiul este depăşit: literatura comparată nu este remorca vreunei filologii naţionale tocmai pentru că adoptă principiul supranaţional. Ea poate să fie un vehicul util scrierii istoriei literare, dar ţelurile urmărite sunt altele.

Meltzl disociază între Dolmetscher (translator, interpret) şi Übersetzer (traducător): cel dintâi transpune conţinutul sensului unei limbi într-alta, fără să se intereseze de înţelegerea mai bună a acestui conţinut pe care să-l redea cu alte cuvinte, mai potrivite, cel de-al doilea urmăreşte un sens superior: traducătorul este aidoma unui pictor care execută copia unui tablou celebru. El este atent să redea nu numai culorile şi formele, ci să sensibilizeze conţinutul şi spiritul tabloului respectiv. Dolmetscher-ul este asemenea unei oglinzi care are peste tot găuri şi de aceea eul autentic al autorului nu se poate reflecta. Pe când autenticul traducător este o oglindă care poate să redea cu adevărat toate trăsăturile unei feţe. Meltzl poartă controverse mai ales cu traducătorii teoreticieni din timpul său.

O altă problemă invocată de Meltzl în articolele sale este, în relaţie cu traducerile, învăţarea limbilor străine pe care el o apreciază drept "o importantă chestiune internaţională". Descrie diferite metode de studiere a limbilor străine, metoda Meidinger de exemplu, conform căreia învăţarea regulilor gramaticale ale unei limbi se face prin traduceri din limba respectivă. Traducătorul este pus de fiecare dată în situaţia de a opta pentru un cuvânt sau altul. Discutând două traduceri din Horaţiu, este de părere că "dispoziţia principală la lectura unui poet nu constă în emoţia ideilor şi gândurilor care sunt proiectate nemijlocit de cuvintele sale, ci mult mai mult în acelea care deschid spiritului nostru câmpul unei astfel de activităţi creatoare". În final el nu se poate decide pentru o versiune sau alta, ci conclude cu privire la superficialitatea cu care lucrează traducătorii.

Intenţia lui Meltzl era aceea de a oferi traduceri de bună calitate şi de a găsi calea justă în acest domeniu de preocupări prioritar al publicaţiei sale. Ea trebuia să fie "un organ pentru arta traducerii şi pentru ideea

Scanned with CamScanner

goetheană de literatură universală". Traducerile devin astfel un mijloc eficient de intensificare a circulației internaționale a literaturii. Comparația, ca principiu în sine, instrument de bază al noii științe, este gândită de Meltzl foarte modern, în sensul de comparație supranațională, realizabilă după el, la acea dată, pe calea traducerilor.

În nr. 15/15 oct. 1877, Meltzl publică cel de-al doilea articol-program consacrat acum "principiului poliglotismului" (des Prinzips des Polyglottismus). Aici el reia și nuanțează ideea sa despre ceea ce numește "arta traducerii" și "literatura care se traduce", "unul din instrumentele cele mai importante și mai frumoase pentru realizarea înaltelor noastre țeluri comparatiste" (p. 308). Dacă pentru Goethe traducerile reprezentau un "scop în sine", pentru Meltzl ele reprezintă "un mijloc" (p. 308), o etapă extrem de necesară pe drumul afirmării principiului comparatist în studiul literaturii. Pe lângă principiul traducerilor pe care trebuie să-l adopte toate națiunile în scopul promovării valorilor reale în circuitul internațional, un alt instrument comparatistic, mult mai important, după părerea sa, trebuie să fie principiul modern, enunțat deja, al poliglotismului, cu atât mai valabil cu cât "comparația literară nu rămâne suspendată la suprafață" (p. 309). Comparația adevărată presupune a avea în față "în stare pe cât posibil nefalsificată" obiectele supuse examenului comparativ. Principiul traducerilor se limitează la circulația *indirectă* a valorilor, pe când cel al poliglotismului la circulația *directă*. Ideal ar fi ca studiile literare să poată fi redactate și publicate într-o revistă de literatură comparată în limba de a cărei literatură ține autorul respectiv.

Literatura comparată nu ignoră specificul național al fiecărei literaturi ("das Rein-Nationale jeder Nation") pe care trebuie să-l cultive chiar și în spațiul limitat al unei reviste "unde fiecare națiune este constrânsă să efectueze *comparații* utile (sau și numai frumoase) care pe o altă cale i-ar putea scăpa! Deviza noastră secretă sună dimpotrivă: sfântă și inviolabilă să fie naționalitatea ca individualitate a poporului!" (p. 311). Meltzl formulează un principiu extrem de actual al comparatismului modern, pe care-l premerge, atunci când scrie că *Vergleichung* (comparatismul) nu admite criterii extraliterare de categorisire a literaturilor, cum ar fi ponderea politică a popoarelor: "...Căci o rasă umană, fie ea politic oricât

Scanned with CamScanner

de neînsemnată, este şi rămâne oricum din punctul de vedere literar-comparativ la fel de importantă ca cea mai mare naţiune..." (p. 311). Toate literaturile sunt importante, europene şi extraeuropene şi, în funcţie de valorile promovate şi realizate, îşi găsesc locul în sfera literaturii comparate. Meltzl nu acceptă aşadar principiul superiorităţii vreunei literaturi naţionale asupra altora. În secolul al XIX-lea, epoca formării ideologiilor naţionale şi naţionalist-şovine, în care naţiunile mari – şi cea germană în special – aspirau la supremaţie nu numai politică ci şi culturală, Meltzl vorbea la Cluj de un "nesănătos principiu al naţionalităţii" care formează "premisele principale ale întregii vieţi spirituale a popoarelor europene moderne" (p. 312). Or, poliglotismul promovat de Meltzl este opus naţionalismului sau monoglotismului extinse în filologiile naţionale. Literaturile particulare puteau fi luate în considerare şi recuperate pentru comparatism, conform acestui program, din perspectivă supranaţională. Ţelul urmărit nu era ştergerea sau dispariţia diferenţelor, ci cunoaşterea şi analiza elementelor comunitare şi a deosebirilor. Hotărâtoare era chemarea spre o ştiinţă care, recunoscând literaturile naţionale particulare, îşi fixa drept sarcină specială studierea lor comparativă şi se înţelegea pe sine ca mijloc de salvare în faţa rătăcirilor filologiilor naţionale. Prin consideraţii unilaterale cu privire la propriile literaturi particulare, aceste filologii ajungeau să vehiculeze concepţii neştiinţifice sau contribuiau, direct ori indirect, la acţiuni de politică naţionalistă.

Revista nu numai că excludea din programul ei prejudecăţile şovin-naţionaliste, ci îşi propunea ca scop crearea a ceea ce editorul ei principal numea "un mic parlament *poliglot* [...] cu privire la problemele cele mai diferite (şi practice) ale literaturii comparate" (p. 314). Nu era vorba doar de un impuls şi de adunarea de materiale, întrucât se considerau necesare discuţii şi dezbateri pe teme diverse cu privire la literatura contemporană şi limbile în care este scrisă, cum ar fi, bunăoară, justificarea liricii patriotice şi limitele acesteia. Totuşi revista a făcut concesii şi s-a abătut de la principiile postulate supralicitând importanţa limbii şi literaturii maghiare în Europa pe considerentul izolării în care aceasta se afla.

În numărul XXIV / 28 februarie 1878, Meltzl publică cel de-al treilea şi ultimul articol program, intitulat de data aceasta *Der Dekaglottismus*.

Scanned with CamScanner

Conştient că principiul poliglotismului reprezintă un ideal greu de atins, Meltzl propune limitarea la zece literaturi "moderne cu apariţii în Europa într-adevăr de domeniul literaturii universale" (p. 494). Mai întâi intră în atenţie cele trei mari limbi şi literaturi europene – germană, franceză şi engleză, urmate de italiană, spaniolă, portugheză, olandeză, suedeză, islandeză şi, adaugă Meltzl în această înşiruire destul de arbitrară şi, în orice caz, insuficient informată, "aceea căreia îi aparţine în primă linie foaia noastră literară: cea *maghiară*" (p. 494), exemplificând cu Petöfi şi Eötvös. Mai adaugă alte literaturi în limbi europene, printre care daneză, finlandeză, norvegiană, letonă, estonă, bască, islandeză, bretonă, poloneză, cehă, sârbă, rusă, neogreacă, albaneză, română, turcă, care, după opinia neîntemeiată a lui Meltzl, "nu sunt nici literaturi populare încă, dar nici literaturi culte, aşa cele mai multe de dată mai recentă şi de coloratură *romantică*, în cazul cel mai bun, în general, naturalistă" (p. 494). Aprecierile excesive la adresa literaturii maghiare sunt, desigur, expresia obedienţei tânărului profesor aflat în slujba statului austro-ungar. Nu are o reprezentare clară asupra a ceea ce numeşte Romanticismus, cu care literatura maghiară ar fi întrerupt, citându-l tocmai pe Petöfi, această literatură evoluând spre Classicismus. Mai mult, Petöfi ar fi "alături de Goethe liricul cel mai mare şi mai universal cel puţin al acestui secol" (p. 495). Conştient de această exagerare, într-o notă adaugă: "Această judecată sună deocamdată încă paradoxal, însă vă rugăm să reflectaţi la faptul că prin asta nu ne găsim în Europa, în mod mai evident". Mai rău, nu pomeneşte de alte literaturi europene importante, iar pe cea rusă o ignoră, deoarece din punctul de vedere al relaţiei literar-comparative "aceasta este cu totul irelevantă". Prezentând cele zece literaturi naţionale europene, Meltzl consideră că se pot întreprinde primele cercetări comparatiste. Categorisirea nu exclude, cum se vede, celelalte literaturi, în nici un caz nu însemnează că numai acestea fac obiectul de preocupări al revistei şi cu aceasta al noii ştiinţe pe care o propagă Meltzl. În sensul poliglotismului său, el afirmă că numai în cazul acestor literaturi se poate vorbi de o "circulaţie într-adevăr universală a literaturii şi de o comparaţie temeinică".

Principiile teoretice sunt foarte actuale. "Din punctul de vedere al literaturii comparate încetează complet importanţa unei literaturi pe contul

Scanned with CamScanner

celorlalte; – ele sunt toate la fel de importante" (p. 496): condiția spre a accede la sfera comparatismului este crearea acelor "produse aparținând spiritului". Pentru că "Cine promovează literaturile străine, afirmă Meltzl (se înțelege de la sine numai aparițiile de prim rang), promovează în felul acesta și literatura propriei sale națiuni" (p. 496).

Convins că decaglotismul va avea "rolul conducător", ține să precizeze, nuanțându-și concepția, că acest rol îl va avea numai din punctul de vedere al interesului economic, ceea ce nu presupune ca respectivele națiuni să-și aroge priorități. Un decaglotism european și modern nu exclude literaturile asiatice care trebuie încadrate în literatura universală și în circulația mondială a valorilor literare. El recunoaște că aceste literaturi au fost puțin cercetate, însă ascund un mare potențial. În estetica literară trebuie să se producă o schimbare, dacă vrem să le includem și pe acestea. Ne izbim însă din nou de limitele limbii și aici apare, după Meltzl, un obstacol aproape insurmontabil: limbile asiatice au un alt sistem de scriere decât cele europene. El pretinde, și aici greșește, ca literaturile asiatice să se adapteze la sistemul nostru de scriere. Obiectivul noii științe este tocmai depășirea granițelor limbii și scrierii. Germanistul comparatist de la Cluj pleda pentru o Weltsprache în știință, cum era altădată latina. Decaglotismul, "bloss modern", pe de o parte, "bloss europäisch", pe de alta, poate fi privit ca un instrument de realizare a țelurilor comparativ-literare.

Așadar, pentru țelurile literaturii comparate, decaglotismul trebuie privit "ca instrumentul *cel mai important* pentru acele înalte scopuri comparativ-literare" (p. 498). În interiorul acestui poliglotism nu se justifică particularismul care frânează "știința comparată la fiecare pas" și Meltzl deploră faptul că tocmai în patria lui Goethe științei i se impune "un costum național".

La zece ani de la fondarea revistei, Meltzl postula retrospectiv, ca o concluzie a parcursului și efortului său, "identificarea ideii goetheene de literatură universală cu cercetarea comparată a literaturii" (vol. II, nr. 1-2/ 1887). El are acum conștiință clară a unei priorități europene absolute și acest orgoliu, pe deplin motivat, ține tocmai de acele "lehrsätze" (principii, teze), cum le-a numit el, adică de punctele program privitoare la domeniul literaturii comparate.

Scanned with CamScanner

În 1886, după retragerea unui număr mare de colaboratori, Meltzl încearcă revitalizarea revistei prin "Novissimae Seriae", iar în 1888 apar ultimele două numere. Condițiile de încetare a apariției sunt oarecum neclare. Se prea poate ca Meltzl să fi resimțit concurența întreprinderii similare a lui Max Koch, care din vara anului 1888 edita la Berlin "Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte". Evenimentul îl consemna Meltzl însuși într-o notă în care atrăgea atenția ca cel puțin publicul cultivat să nu facă confuzie între titlurile celor două publicații. De la primul număr al noii serii titlul german al revistei lui Meltzl urma să fie "Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft", titlu pe care viitorul îl va aclama, dar nu-l va reține pe cel al lui Koch: nu e vorba de istoria comparată a literaturii ci de știința literaturii comparate. Cea dintâi revistă de literatură comparată din lume introduce noțiunile centrale de Weltliteratur și vergleichende Literaturwissenschaft în orizontul său de preocupări, jalonează câteva direcții și metode de cercetare pe care va evolua comparatismul modern (teme și motive, receptare, traduceri etc.)

Comparatismul modern va evolua pe câteva din direcțiile deschise de acest important precursor. Meltzl trebuie situat la originile științei comparate a literaturii, promovate la Universitatea din Cluj în timpurile care au urmat, ilustrată deopotrivă de profesori și cercetători români cât și maghiari. Comparatismul s-a dezvoltat în relație strânsă cu istoria literară, încât nu este de mirare că a fost promovat de remarcabili istorici literari clujeni începând cu perioada interbelică și continuând cu cea postbelică: să cităm numele doar al unor Bogdan-Duică, Ion Breazu și îndeosebi numele lui Dumitru Popovici, al unor esteticieni și comparatiști ca Liviu Rusu și Csehi Gyla, continuând cu comparatismul actual care privește efortul de întemeietor al lui Meltzl din perspectivă accentuat universalistă. Această perspectivă rezultă din principiile programatice postulate de el la finele deceniului opt al secolului al XIX-lea. Meltzl este cel dintâi comparatist clujean, fondator nu numai al primei publicații de specialitate, implicit și al unei noi discipline de învățământ și cercetare.

Scanned with CamScanner

N. I. Apostolescu comparatist

Literatura comparată se constituie ca disciplină autonomă după 1885. Dacă avem în vedere înființarea la Sorbona abia în 1910 a unei catedre de istoria comparată a literaturilor, înseamnă că interesul primilor comparatiști români, Pompiliu Eliade și N. I. Apostolescu, este contemporan cu însăși istoria cristalizării disciplinei în patria de origine. Deficitul teoretic se va resimți acut și în lurările lor, la fel pozitivismul și în special supralicitarea problemei influențelor din care școala franceză își va face pentru o îndelungată perioadă preocuparea dominantă, cu exagerarea în consecință a factorului emițător în defavoarea receptorului. La începutului noului secol, literatura comparată reclama pregnant nevoia de clarificare metodologică și principială. Profesorii lui Apostolescu, Emile Faguet și Mario Roques, sub îndrumarea cărora și-a pregătit teza de doctorat la Paris, între anii 1905-1909, nu au fost comparatiști propriu-zișii, iar Fernand Baldensperger va ajunge la Sorbona abia în 1910.

Din ***Memoriul*** prezentat în 1912 în vederea ocupării unui post la catedra de "Istoria literaturii române și estetică literară" a Facultății de Litere din Iași, post de profesor pe care N.I. Apostolescu, se pare, nu l-a obținut, se detașează unele repere biobibliografice, utile conturării profilului său de comparatist autentic și de serioasă formație. În prefața primului volum, ***Studii. Literatură, estetică, filologie***, București, 1904, Hașdeu îl recomanda generos ca pe elevul său "cel mai modest și totodată cel mai forte", "unicul meu urmaș direct" etc. Studiul care deschide volumul, semnificativ intitulat ***Poezia românească***, îl consacră adevăraților "poeți naționali români". Pornind de la false premise, neavând luminat conceptul de specific național în literatură, nebeneficiind la acea dată de o bază teoretică solidă și de formație critică,"studiul" este o eroare din capul locului prin opacitatea față de Eminescu. Principala țintă de atac este pesimismul poetului, din care Apostolescu n-a înțeles nimic și ca atare neagă, cum neagă în general pesimismul ca neconform cu firea poporului român. Cel mai mare poet național este acuzat că "n-a înțeles, sau, cel puțin, n-a cugetat – n-a putut să cugete ca poporul român" (p. 4) și, în consecință, "Eminescu n-a produs o poezie românească, o poezie în care

Scanned with CamScanner

să se răsfrângă ideile, obiceiurile şi aspiraţiile poporului nostru" (p.2). Codrul eminescian chiar ar fi occidentalizat, contaminat de Schopenhauer şi Leopardi. "Aşa dară veselă, optimistă e firea poporului nostru şi fără întunecări de pesimism aducător de desperare, conchide autorul. Şi când citeşti pe ***Sorin*** al lui Bolintineanu, pe ***Maria*** lui Mihail Zamfirescu, ***Sonetul de la Veneţia, Împărat şi proletar*** şi atâtea altele de Eminescu, – vezi răsărind după autori şi uitându-se cu mirare, să vadă ce caută ei în România, ba pe Hamlet şi pe Faust, pe cari Bolintineanu i-a angajat, cu de-a sila, sufleuri unui personaj din ***Sorin***; ba pe ***Rolla*** al lui Musset, care binevoieşte a învăţa declamaţia pe ***Maria*** lui M. Zamfirescu; ba pe Platen cu cele nu ştiu câte sonete ale lui către Veneţia; ba pe o droaie de socialişti încărcaţi cu anarhişti, disputându-şi pe Eminescu şi strigându-i: He l'ami! tu es des nôtres; n'est-ce pas?" (p.7). Aici se sesizează o contradicţie fundamentală în activitatea lui Apostolescu, explicabilă şi prin formaţia iniţială: tenta sămănătoristă vizibilă în opţiunea pentru inspiraţia autentic românească şi repudierea a tot ce era socotit livresc, de import, ca inadecvat la specificul poporului român, va fi contrazisă, după anii petrecuţi în străinătate, de tendinţa de înfeudare a poeziei româneşti din secolul al XIX-lea romantismului francez. Până şi figura lui Mircea cel Bătrân din ***Scrisoarea III*** este refuzată ca inautentic românească. Solicitând poeziei contemporane originalitate românească, o va respinge suspectând-o de inspiraţie franceză sau germană, ca nu peste mult s-o considere tocmai de aceea valoroasă. Originalitatea o acceptă ca idee, practic nu i-o concede nici lui Eminescu. Chiar şi preferaţii Alecsandri şi Coşbuc n-ar fi originali decât în anumite opere, la cel dintâi remarcând "o influenţă orientală", la cel de-al doilea "uşoare altoiuri franceze pe creanga românească"(p. 15). În articolul intitulat ***Originalitate!***, Eminescu este adus în discuţie ca "imitator", nu numai al poeţilor germani, ci şi al francezului Bourget în variantele din ***Mai am un singur dor***, adăugându-i-l mai târziu şi pe Ronsard. Şi, mai departe, tipic pentru modul cum desfiinţează Apostolescu originalitatea eminesciană, gest vidat de perspectivă critică, sancţionat de Ibrăileanu: "L'inspiration d'Eminescu n'est donc pas personelle, elle est due presque completement à Ronsard et à M. Paul Bourget" (***L'influence des romantiques français sur la***

Scanned with CamScanner

poésie roumaine, Paris ,Honoré Champion, 1909, p. 399). Aşadar, de la 1904 la 1909, optica faţă de Eminescu nu s-a modificat. Conceptul de originalitate şi-l va lămuri în această ultimă lucrare, pornind însă de la un poet minor, Al. Depărăţeanu, apreciat ca original deoarece a introdus forme strofice variate şi multiple, versul iambic de 14 silabe, ritmuri noi, deşi nu cotestă influenţa lui Gautier "ou d'un autre ami de Hugo". Dacă originalitatea presupune "une oeuvre ou une méthode propre à l'artiste, au poète, en tant qu'il est possible de la produire sans aides et sans aucune imitation de procédé étranger" (***L'Influence...***, p. 256), exemplificările invocate nu sunt probe suficient de solide. Admiraţia exagerată pentru poemul ***Vara la ţară*** şi în genere pentru versurile lui Depărăţeanu din ***Doruri şi amoruri*** trădează gustul echivoc al lui Apostolescu, simplitatea şi naivitatea criticii sale.

Excelente studii aplicate de versificaţie relizează el în volumul următor, ***L'Ancienne versification roumaine (XVIIe et XVIIIe siècle)***, Paris, 1909. Este cercetată aici structura versului românesc din punctul de vedere special al *ritmului* (accentual) şi al elementelor sale integratoare, cu interesante disociaţii comparatiste faţă de versificaţia franceză binecunoscută autorului. Ca toate lucrările sale, şi aceasta are un aer savant prin ţinuta ei doctă şi informată. De la analiza stihurilor lui Miron Costin şi Dosoftei se trece direct la ***Răzvan şi Vidra*** pe motivul că în această dramă Haşdeu a utilizat elemente arhaice de limbă şi a intenţionat să reactualizeze versificaţia ignorată a lui M. Costin şi Dosoftei. Discipolul nu şi-a înţeles totuşi profesorul. O perspectivă nouă deschide Apostolescu asupra caracterului de proză ritmată al ***Istoriei ieroglifice***. Sunt investigaţi scriitori şi tratate de poetică, mai puţin secolul al XIX-lea care va face obiectul de studiu al volumului următor. Printr-o asemenea lucrare, scrisă într-o limbă de circulaţie, Apostolescu făcea cunoscute, dincolo de frontierele naţionale, începuturile versificaţiei şi, implicit, istoria literaturii române vechi. Extrem de utilă la vremea sa, scrierea mai poate fi utilizată şi astăzi, cu necesara bunăvoinţă şi comprehensiune. Nu întâmplător Mario Roques o recenza cu real interes.

Format în ambianţa universitară a Sorbonei începutului de secol, elevul de odinioară al lui B.P. Haşdeu, Gr. Tocilescu şi I. Ionnescu-Gion

Scanned with CamScanner

introduce în cultura românească spiritul noii orientări. Interesului manifestat pentru comparatism venit din cele mai diverse direcţii, N.I. Apostolescu se ralia prin contribuţia sa fundamentală la comparatismul românesc şi, într-o anume măsură, mondial, ***L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine***, Paris, Champion, 1909 (iniţial teză de doctorat). În recenzia devenită ***Prefaţă***, Emile Faguet nu contestă originalitatea poeţilor români, care n-au împrumutat celor francezi decât *temele* şi *ideile* generale, demonstrată şi de patriotismul lor. Situaţia i se pare cumva similară cu imitarea grecilor şi latinilor de către poeţii francezi ai Pleiadei. Oportunitatea scrierii lui Apostolescu este relevabilă, după Faguet, cu atât mai mult cu cât contracara indirect atacurile din acea vreme la adresa romantismului francez. Numeroasele recenzii, extrem de favorabile (Léon Séché, G. Weigand, Jules Feller ş.a.), atestă ecoul internaţional al cărţii, consemnând valoarea şi importanţa ei pentru literatura comparată care la acea vreme rar înregistra lucrări de asemenea ţinută.

Apostolescu îşi restrânge exegeza doar la sfera poeziei, întrucât operele în proză s-ar datora scriitorilor care au fost de asemenea poeţi (Negruzzi, Stamati, Heliade, Alecasndri), pe de altă partea acestea nu ar fi "des productions purement littéraires, mais – en grande majorité des travaux scientifico-littéraires" (p. II). El generalizează răsfrângerea romanticilor francezi la întreaga poezie românească din secolul al XIX-lea , motiv pentru care şi-a intitulat lucrarea "Influence ... sur la *poésie* roumaine, et non pas sur les *poètes roumains*" (p. IV). "Il n'y a pas de poète roumain – grand ou petit – qui n'ait subi ce joug, d'ailleurs si agréable" (p. IV), formuleaza el apodictic. Nici Eminescu nu s-a putut sustrage acestei influenţe, atât de intense, idee verosimilă teoretic, dar demonstrată speculativ şi schematic. Poeţii sunt selectaţi ca *reprezentativi* în funcţie de receptarea influenţei franceze, "indépendamment de leur valeur intrinseque"(p. IV), ceea ce explică absenţa din comentarii a unor C. Bolliac, G. Sion, A. Hrisoverghi, G. Creţeanu, Al. Sihleanu, Gr. H. Grandea etc. Lucrarea nu se vrea istoria unei literaturi. Mai întâi autorul, care îşi fixează cercetarea în spaţiile generoase ale literaturii universale şi-şi clarifică intenţiile, nu-şi explică în schimb termenii. Noţiunea de influenţă comportă anume ambiguităţi, nu este strict delimitată de imitaţie,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Scanned with CamScanner

adaptare, localizare şi, îndeosebi, originalitate, ceea ce-i conferă un înţeles nu atât special, cât unul general sau generalizabil la toate sferele vieţii publice din principate. Cu bună ştiinţă autorul identifică romantismul cu romantismul francez şi liricul cu romanticul.

După o incursiune istorică, cu observaţii la obiect, sunt luaţi în considerare primii poeţi (C. Conachi, Văcăreşti ş.a.) care anticipă influenţa franceză, remarcând odată cu aceştia coabitarea de clasicism şi romantism ca trăsătură distinctă a literaturii române din prima jumătate a secolului al XIX-lea. După studierea începuturilor, Apostolescu insistă asupra specificităţii romantismului românesc, "produit de l'influence française en général et de la littérature triomphante aprčs 1820 en particulier"(p. 58). Scopul demersului sau este "de mettre en lumičre les différentes étapes de la marche évolutive de cette littérature"(p. 58) ţi în consecintă poeţii români sunt trataţi ca romantici de descendenţă franceză, a căror fizionomie şi spiritualitate proprie şi a căror încadrare într-un climat specific, determinat socio-economic şi estetic, într-un spaţiu geografic şi istoric, sunt doar tangente autorului care practică un comparatism pozitivist, căruia i s-ar adecva cuvintele lui R. Wellek despre vânătoarea de influenţe. Lamartine, bunăoară, sau V. Hugo sunt permanenţe valorice pentru întreaga activitate a lui Heliade Rădulescu şi a altor poeţi. Chiar şi balada ***Sburătorul*** "doit pourtant de beaux traits non seulement à Lamartine, mais aussi ŕ Chateaubriand, pour ne pas mettre en cause Gray..." (p. 73). Nici credinţa populară în sburător nu slujeşte ca argument autohton, autorul descoperindu-i izvoare la un Alphonse Esquiros, la Byron, la poeţii din "Annales Romantiques" şi la mulţi alţii. Interesul poeţilor români cântăreţi ai ruinelor Târgovişteі (Heliade, Cîrlova, Alexandrescu) s-ar datora numai lecturilor din Volney şi nu unei teme generale în literaturile europene şi nu, mai ales, cazului particular de incidenţă a temei cu sentimentul iubirii de patrie la poeţii români. Opoziţia trecut–prezent are motivaţii interne şi nu se explică, după cum afirmă categoric Apostolescu la p. 111-112, prin receptarea franceză. Grigore Alexandrescu este anexat la început lui Lamartine, ulterior l-ar fi imitat pe Chénier şi are trăsături comune cu Sainte-Beuve, Josephe Delorme, influenţat în mod cert de Ossian şi Chateaubriand. Indiscutabil, unele din aceste ecouri sau influenţe

Scanned with CamScanner

au o bază reală, multe sunt însă mai degrabă căutate, fruct al întâmplării, cum este asociația insolită cu Chateaubriand, căruia poetul i-ar datora cel mai mult. Sub genericul influenței, autorul introduce imagini și topoi romantici. El excelează în schimb în bune analize de prozodie și versificație pe opera poeților români. Vastitatea informației îi permite stabilirea de numeroase surse, depășind tot ce s-a spus până la el în această materie.

Un capitol întreg este consacrat ***Cântării României***. Apostolescu reiterează avatarurile poemei în scopul demonstrării paternității ei. ***Cântarea României*** ar fi o operă mimetică influențată de Biblie, de Lamennais cel din ***Paroles d'un croyant***, de Chateaubriand, Michelet, de cronicarii români și de cântecele populare, a cărei valoare "réside dans la langue et dans le style, et non pas dans les idées" (p. 183-184) și este atribuită geniului lui Bălcescu. Chiar și pasajele care descriu cucerirea Daciei sau apărarea românilor împotriva cotropitorilor otomani sunt contaminate de Lamennais și Byron. Ideea de patrie exaltată în operă își are sursele, după Apostolescu, nu în patriotismul ardent, ci în modelele de care ar fi întru totul demnă. Sursele sunt atât de numeroase, încât, după discutabila opinie a autorului, Bălcescu a ezitat să vorbească despre ***Cântarea României*** în fața prietenilor "comme de la propriété littéraire"(p. 193).

Într-un alt capitol sunt examinate influențele exercitate asupra lui D. Bolintineanu (Chénier, Lamartine, Hugo, Nerval, Gautier etc.) și relațiile poetului cu Franța. În cazul pașoptiștilor români, Apostolescu substituie frecvent iubirii de patrie și de neam, căutarea obstinată a influenței franceze. În ***Sorin sau Tăierea boierilor la Târgoviște*** se întretaie, în acest sens, o multitudine de influențe din direcții diferite, cea mai perenă părându-i-se a fi ***Faust***-ul lui Goethe în traducerea celebră a lui Nerval și ***Damnation de Faust*** a lui Berlioz. Pertinentele analize de versuri aplicate pe legendele istorice ale aceluiași Bolintineanu degajează cel puțin o concluzie demnă de reținut: "Cette grande variété non seulement de *mesures* mais aussi de *rythmes*, employés suivant les sentiments ou les circonstances ŕ

Scanned with CamScanner

décrire, fait de Bolintineanu le premier poète qui se soit occupé de près en Roumanie des rapports entre les idées ou les états affectifs et leur expression artistique dans les vers" (p. 234).

Deşi îl supune examenului de influenţe, Apostolescu manifestă pentru Alecsandri o admiraţie idolatră. La fel pentru Haşdeu, socotit "le plus grande écrivain que le peuple roumain ait jamais eu" (p. 366).

Urmărind evoluţia poeziei româneşti din secolul al XIX-lea prin principiul influenţelor, va sesiza un fenomen vizibil către 1880, când, odată cu Eminescu, devansat de câţiva minori pe care autorul îi ţine în mare stimă, s-a accentuat "le courant à tendance pessimiste" (p. 283) care va devia influenţa spre Germania lui Schopenhauer.

La capătul demersului său, Apostolescu constată absenţa unei "evoluţii interne" a influenţei franceze, în sensul în care ea se va exercita asupra poeţilor români de fiecare dată individual, fiecare redescoperind pentru sine un univers liric şi o anume orientare a spiritului. Natura influenţelor este mai mult de factură intelectuală, exercitată în planul ideilor, şi mai puţin sentimentală, aşa încât unitatea ideologică o fixează patriotismul cu nuanţele sale necesare şi specifice de la un scriitor la altul, disociate cu fineţe de autor. Atent la spectacolul influenţelor, pe parcursul întinselor şi pertinentelor sale analize, Apostolescu l-a ignorat, ca în final să conceadă că patriotismul poeţilor români este un "point de vue central".

Limitele lucrării lui Apostolescu nu sunt de ordin metodologic, ci principial. Din scrierea sa rezultă că romantismul românesc ar fi un transplant al romantismului francez şi nu s-ar fi dezvoltat datorită legilor sale interne. Cîrlova, Heliade Rădulescu şi Alexandrescu "*devaient* être plus ou moins romantiques, pour la raison qu'ils s'adressaient à la littérature française justement au moment où elle se trouvait sous la domination des Lamartine, des Hugo, des Musset. Vivant à une distance considérable de la France, mais dans un milieu tout à fait français, grâce aux publications qui leur parvenaient de Paris, les auteurs roumains s'inspiraient des oeuvres de *tous* les poètes et de tous les écrivains français – ou traduits en français – qu'ils pouvaient connaître" (p. 129).

Scanned with CamScanner

În aprecieri şi preferinţe transpar deseori gusturile relative ale autorului, trădând un deficit de comprehensiune estetică, deşi, nu e mai puţin adevărat, el rămâne un bun analist al tehnicii versificaţiei. Înţelegerea sa pentru lirica de reflecţie nu depăşeşte meditaţia de tip lamartinian. Unui asemenea gen de poezie îi este preferată lirica discursiv-naturistă gen Alecsandri şi suita de poeţi minori.

Clasificările, analizele, sistematizările lui Apostolescu îşi menţin valabilitatea, în general, deşi nu sunt scutite de superficialităţi, de apropieri fortuite şi consideraţii deplasate. Solida cultură literară i-a permis să exceleze în descoperirea de numeroase surse, procedând, metodologic, just, de la receptor spre emiţător. Din păcate în cazul autorului de faţă se poate vorbi de exces de sursologie. Inexplicabilă pentru un redutabil comparatist este obtuzitatea faţă de poezie eminesciană. În timp ce poeţii minori sunt apreciaţi, Eminescu este amintit doar incidental şi de fiecare dată într-un sens depreciativ. Preferinţa sa vizează poezia minoră, nu o dată superfluă, refuzându-se autenticei poezii a cărei valoare n-a intuit-o cel ce i-a frecventat atât de sârguincios pe romanticii francezi.

Dincolo de limitele şi erorile semnalate, lucrarea principală a lui N. I. Apostolescu se înscrie ca o analiză profundă a poeziei româneşti din secolul al XIX-lea utilizând metodologia literaturii comparate. Urmărirea raporturilor dintre literaturile română şi franceză marchează implicit momentele de deschidere a literaturii române spre universalitate. Cercetarea de influenţe autorul o îmbină cu studiul tematologic, stabilind, nu rareori, filiaţii interesante, dar ignorând, şi de aceea nu poate fi o cercetare comparată complexă, influenţele indirecte şi analogiile. Cum s-a mai remarcat, partea de rezistenţă a panoramei constă în înclinaţia autorului spre descoperirea de mereu noi izvoare ale poeziilor, puse în cumpănă şi comentate cu abilitate, invitând la reexaminări în cazul unora din aceste piese lirice considerate întru totul originale. Deşi, cum am văzut, tocmai în operaţia excesivă de identificare a modelelor franceze rezidă şi îngustimea cercetării.

Scanned with CamScanner

Tudor Vianu – modelul comparatist

"Cetatea cărţilor trebuie să fie un loc de observaţie şi de luptă a lumii moderne"

Tudor Vianu

În centrul atenţiei lui Tudor Vianu a stat la început literatura universală pe care marele profesor şi savant a introdus-o, ca materie de învăţământ, la Universitatea din Bucureşti, în anul 1948. În conferinţa ţinută la Budapesta în 1955, ***Literatură universală şi literatură naţională***, el pleda pentru deschiderea de perspectivă oferită de noul curs universitar căruia îi fixa drept scop "să întărească în auditorii lui conştiinţa unităţii de cultură a lumii", a realităţii schimburilor culturale şi a interacţiunii dintre popoare. În 1955, conceptul de literatură universală era înţeles de Vianu într-un sens special, specific vremii, nu ca sumă a literaturilor naţionale, sens la care se revine astăzi, ci ca un concept ce include operele şi faptele "care au dobândit o importanţă universală în cultura lumii şi pe cele care, în calitate de emiţători, de transmiţători sau de receptori de influenţe au jucat un rol în constituirea curentelor universale în literatură. Criteriul de recunoaştere şi identificare a universalităţii se aplică operelor reprezentative pentru timpul lor, celor care şi-au prelungit importanţa şi s-au menţinut "în conştiinţa de cultură a oamenilor de azi". Literatura universală operează, după T. Vianu, "pe secţiuni transversale", pe când istoria literară naţională "pe secţiuni verticale", privind adică faptele literare izolate unele de altele. Ceea ce T. Vianu prezintă în ampla sa operă ca fapte de literatură universală sunt, în cele mai multe cazuri, fapte sau fenomene de literatură comparată. În interiorul literaturii universale, teritoriu fără frontiere de manifestare a comparatismului, el identifică lumea invarianţilor literari şi de cultură, a constantelor şi permanenţelor literare. Aşadar, postulând în deceniul şase principiul de literatură universală, Vianu promova în practică metoda literaturii comparate. Curentele literare propuse spre studiere "în secţiuni transversale" trebuie, metodologic, investigate din perspectivă comparatistă ("harnica şi

Scanned with CamScanner

fructuoasa anchetă a comparatismului este de mare ajutor"). Rezervele formulate ţin de îngustimea comparatismului practicat în special în prima jumătate a secolului, de tip factologic, care prezintă operele "ca o simplă ţesătură de influenţe străine". Lui Vianu i se părea inacceptabilă neglijarea influenţelor interne şi a originalităţii, a circumstanţelor de apariţie a operei, motiv pentru care a respins consecvent comparatismul influenţelor ca "fruct al întâmplării", privire a produselor spiritului ca "un mozaic de înrâuriri externe". Nu o dată Vianu şi-a exprimat dezacordul cu comparatismul de veche şcoală, bazat pe "raporturi de fapte", axat pe studiile tematiste, de influenţe şi surse, de contacte directe sau indirecte, pledând pentru practicarea unui comparatism non-factural care are ca obiectiv studiul vast al analogiilor justificative şi reversibile, al "alianţelor ideologice" stabilite între factorul emiţător şi factorul receptor. Introducerea de către Vianu a principiului "alianţelor ideologice" (ansamblu de idei filosofice, sociale, literar-estetice la care aderă un scriitor sau mai mulţi scriitori, receptate într-un alt climat literar naţional sau în mai multe) marchează deplasarea decisivă dinspre factorul cantitativ spre cel calitativ în cercetarea literară. Comparaţiei literare explicative şi cauzale, bazate pe raporturi binare, de înrudire directă şi de filiaţie istorică i se opune, cazul cel mai interesant, comparaţia acauzală, numită de Adrian Marino comparaţie "pură", care adică nu se explică nici prin comunitate de origini şi nici prin influenţă şi care stabileşte coincidenţe, structuri comune şi tipuri. A pune în valoare factorul unificator, comunitar, dincolo de deosebiri şi influenţe, însemnează a practica un comparatism al identităţii care accede la generalizare ("A compara, după Gérard Genette, însemnează a stabili un raport anume şi în mod particular un raport de similitudine"). Zoran Konstantinovici, comparatistul de la Innsbruck, a vorbit de "comparaţia care reflectă", metodică adică şi sistematică, logică şi raţională, iar Peter Zima, într-una din ultimele contribuţii la teoria literaturii comparate, a disociat între comparaţia genetică şi comparaţia tipologică.

Reflecţiile lui Tudor Vianu sunt contemporane cu controversele purtate între cele două direcţii sau şcoli principale de literatură comparată, cea franceză, tradiţională şi pozitivistă, bazată pe cercetarea de izvoare şi influenţe, pe aspectele cantitative, adică pe "raporturile de fapte", şi

Scanned with CamScanner

cea americană, axată pe principii intrinseci, valorizante estetic, acantitative şi care reclama la finele anilor '50 starea de "criză" a literaturii comparate (Wellek). Tudor Vianu era conştient de limitele comparatismului tradiţional pe care Jauss l-a prezentat mai târziu ca ilustrare a paradigmei "istorice". La începutul anilor '60 literatura comparată trebuia să opteze, prin urmare, între metoda istorică, pe de o parte, şi metoda teoretică şi formală, pe de alta, trebuia adică să de definească drept o disciplină istorică sau una estetic-teoretică, academică, pozitivistă sau teoretică şi "poetică", într-una a primatului faptului sau a primatului textului. Eclectismul ideologic al anilor '60 se perpetuează până în epoca în care trăim.

Controversele între cele două direcţii demonstrează în fond deficitul teoretic al disciplinei. Comparatismul contemporan polimorf nu pare să fi ajuns nici în momentul de faţă la o teorie cristalizată, în pofida vechimii lui şi în deosebire de lingvistică şi sociologie. Exigenţele teoretic-ştiinţifice n-au putut fi soluţionate într-un mod unanim acceptabil, datorită complexităţii domeniului şi varietăţii divergente a punctelor de vedere, principiilor şi metodelor adoptate. Şcoala franceză contemporană de literatură comparată suferă şi acum de incapacitatea de a fructifica problemele teoretice ale Noii Critici din anii '60 şi '70 şi de a le asimila comparaţiei.

Conceptul pozitivist şi scinetist a dominat prin urmare comparatismul francez al anilor '50 şi '60. Absenţa orientării teoretice la susţinătorii contemporani care au glorificat până nu de mult un ideal ştiinţific discreditat cu succes a generat critici venite din direcţia diferitelor grupări şi orientări, de la raţionalismul critic al lui R. Popper sau de la reprezentanţii teoriei critice Th. W. Adorno şi J. Habermas, la constructiviştii radicali în frunte cu H. Maturana şi E. von Glasensfeld. Exact în epoca activităţii maxime a lui Vianu, în acest domeniu exista un pluralism metodologic vag, iar literatura comparată nu reflecta potenţialul ei teoretic propriu.

Problemele dezbătute în anii '60 între semioticieni ca Roland Barthes şi A.J. Greimas, marxişti ca Louis Allthusser şi Lucien Goldmann, epistemologi ca Michel Foucault ş.a.m.d. n-au trecut în dezbaterile comparatiste. Iată de ce M.F. Guyard, reprezentant al comparatismului francez de veche şcoală, afirma în 1965, cu siguranţă de sine, că acolo

Scanned with CamScanner

unde nu există relaţie între om şi text, între operă şi împrejurarea în care ea s-a născut încetează domeniul literaturii comparate. Nici o alternativă metodologică prin urmare, ci adoptarea unei poziţii defensive, obstinarea în apărarea unui concept vetust.

Modelele teoretice în cadrul comparatismului german, la început pozitivist, evoluând mai apoi spre Geistesgeschichte, spre marxism şi estetica receptării, apar ca teorii şi ideologii rivale: Geistesgeschichte ca reacţie ideologic-teoretică la pozitivism, estetica receptării ca reacţie la marxismul anilor '60 şi la teoria critică a perioadei postbelice. Aici studiile mecaniciste de influenţe au fost depăşite prin componenta tipologică. Critica pozitivismului ducea la o polarizare hermeneutică a raporturilor tipologice. Asemănările şi afinităţile structurale sunt conduse îndărăt la situaţii istorice asemănătoare sau la "situaţii hermeneutice" în sensul lui Gadamer. Problemele hermeneuticii germane, ca şi cele ale teoriilor sociologice şi filosofice din Germania anilor '60 diferă de teoria ştiinţei reflectată în scrierile lui Gaston Bachelard sau Althusser, de structuralismul lui Lévi-Strauss sau psihanaliza lui Lacan. Iată de ce ştiinţa literaturii şi deci şi comparatistica dobândesc configuraţii diferite în spaţiul de cultură german şi francez.

Ca moştenitor al structuralismului de la Praga şi al formalismului rus, René Wellek avea toate motivele să pună în discuţie empirismul comparatismului francez, să reproşeze neglijarea unităţii structurale a textelor literare şi în general a autonomiei kantiene a esteticului. Mai târziu lui Wellek i s-au reproşat anistorismul şi antisociologismul noţiunii de literatură. René Etiemble a încercat o mediere vorbind în 1988 de "Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire" şi a atacat europocentrismul, în speţă al unor marxişti de felul lui Lukács sau Goldmann. A. Marino însuşi, privit în studii de specialitate străine alături de Etiemble sau în descendenţa acestuia, a fost acuzat de idealism platonic, ca de altfel şi Etiemble, pierdut în abstracţii şi suprapunând generalul particularului.

Exact în epoca activităţii maxime a lui Tudor Vianu în acest domeniu exista, cum se vede, un pluralism metodologic vag. Literatura comparată nu reflecta potenţialul ei teoretic propriu. Cu atât mai mare este, cred,

Scanned with CamScanner

meritul lui Tudor Vianu care, în amplele şi numeroasele sale studii, în general cunoscute, după înlăturarea modelelor pozitiviste, a creat la noi un concept de literatură comparată ca o disciplină eliberată de fetişismul factologic şi de componentele empirice ale pozitivismului. Ca savant într-o lume comunistă, Vianu nu putea participa la aceste dezbateri de idei. El s-a remarcat în ultimele sale două decenii de activitate ca un reprezentant al criticii genetice sociologice. Ca un european tipic al vremii, poate cel mai european, a fost aşezat de Edgar Papu, ca personalitate tipică de umanist universitar, alături de E. R. Curtius, apreciere care "exprimă, după Edgar Papu, un pur paralelism între aceşti doi umanişti distinşi", reprezentanţi amândoi, în cea mai mare parte a activităţii lor, ai criticii descriptive şi analitice, metodă adaptată cel mai bine naturii lor de eruditi şi filosofi ai culturii. Am merge cu gândul mai departe şi am invoca numele unui mare comparatist rus, şi acesta ctitor al disciplinei în patria de origine, V. Jirmunski, situaţi pe o platformă ideologică comună, din perspectiva căreia resping "comparaţia mecanicistă" a şcolii franceze şi privesc ca hotărâtoare explicaţia istorico-sociologică marxistă.

Vianu a practicat un comparatism tipologic sau analogic, independent adică de influenţe şi contacte. Analogia literar-tipologică nu este hazard, ci condiţionată istoric la diferitele popoare a căror dezvoltare socială este asemănătoare.

Să privim succint şi mai îndeaproape metodologia aplicată de T. Vianu. În cercetarea comparatistă a fost absolutizat, de regulă, factorul emiţător. Deplasarea de accent preconizată de pe factorul emiţător pe cel receptor atestă modernitatea comparatismului promovat de T. Vianu în anii '50 şi la începutul anilor '60. Fenomenele literar-culturale sunt cercetate din perspectiva receptorului ca "evenimente ale lumii moderne", "în spiritul istoriei, ca o forţă a prezentului". Aceasta şi este noua paradigmă introdusă de Vianu, în studiul atât de dificil al influenţelor, cercetarea din perspectiva factorului receptor şi din aceea a prezentului. Dacă opera de artă are un caracter procesual, performanţele şi supravieţuirea ei în timp ţin de schimbările de orizont asigurate de generaţiile succesive de cititori. Receptarea presupune producerea activă de sensuri noi conferite operei de orizontul cititorilor obişnuiţi, al cititorilor specializaţi, al criticilor sau al scriitorilor.

Scanned with CamScanner

Teoria modernă a receptării, în întâmpinarea căreia se înscriu reflecţiile lui T. Vianu, presupune depăşirea paradigmei istorice tradiţionale, a "raportului de fapte", căreia i se substituie "raporturile de valoare", cum le-a numit A. Marino. Fenomenele literare şi de cultură sunt privite într-o viziune dinamică, receptate de generaţiile succesive de cititori care modifică orizontul de aşteptare. Înţelegerea influenţelor literare "ca o forţă a prezentului" vine de asemeni în întâmpinarea teoriei receptării care permite realizarea lecturii simultane şi sincronice, "ca şi cum, cu cuvintele lui A. Marino, întreaga literatură şi teorie a literaturii lumii ar fi fost scrise în zilele noastre".

Cum se vede, critica influenţelor nu presupune eludarea acestui gen de cercetare din partea lui T. Vianu, dimpotrivă, integrarea lui într-o nouă paradigmă, având în vedere deplasarea interesului spre receptor şi stabilirea acelor alianţe ideologice. Studiile actuale de receptare proiectează o lumină nouă asupra fizionomiei artistice a emiţătorului, căruia-i sondează potenţele artistice. Determinant i se părea lui Vianu în acei ani climatul social şi spiritual, fapt care de altfel şi explică aspectele specifice, proprii ale cercetării autohtone a unei influenţe străine şi pune în evidenţă importanţa condiţiilor interne, a tradiţiilor naţionale atunci când sunt receptate elemente străine. Exemplul cel mai limpede i-l oferea receptarea lui Shakespeare în Europa iluministă, preromantică şi romantică sau influenţa literar-filosofică a lui Rousseau în Germania.

Aşadar T. Vianu pune accent pe receptare, pe asimilarea şi adaptarea înrâuririlor la mediul primitor. După opinia sa, ne aflăm în faţa unei "adevărate revoluţii copernicane a studiilor literare", centrul devenind receptarea. Nu Antichitatea s-a îndreptat spre Renaştere, ci Antichitatea "s-a deschis în faţa ei" căutând "alianţe ideologice".

În afară de amplul volum ***Studii de literatură universală şi comparată*** (1962, 1963), menţionăm alte două lucrări ulterioare ***Arghezi, poet al omului*** (1964) şi ***Istoria ideii de geniu*** (în volumul ***Postume***, 1966). Cercetările lui Vianu vizează nume ca Shakespeare, Rabelais, Cervantes, Malherbe, Voltaire, Goethe, Schiller, Heine, Stendhal, Balzac, Hugo, A. France, Dostoievski, Beethoven etc. Optica universalistă este evidentă, dar adeseori metodologia de cercetare aparţine literaturii

Scanned with CamScanner

comparate, întrucât Vianu urmăreşte permanent ecourile acestor scriitori asupra restului lumii, influenţa şi circulaţia lor. Sumarul studiilor sale comparatiste acoperă aproape întreg domeniul: palingeneza temelor şi motivelor, tipuri, legende, idei şi sentimente, concepţii de viaţă, studii de receptare, paralelisme acauzale, studii de imagologie etc.

Comparatismul practicat de Vianu constă în sondaje şi investigaţii ample în spaţiile şi timpurile generoase ale literaturii universale, în spiritul principiilor analogiilor şi similarităţilor, convergenţei şi divergenţei şi al paralelismelor acauzale. De regulă, se enunţă tema, se procedează la studiul ei, cu sesizarea primelor reflexe, de sorginte antică adesea, se urmăreşte evoluţia temei în devenirea ei până în epocile moderne. Studiul se încheie cu un popas mai lung în literatura şi cultura română. Acesta este în cele din urmă şi scopul, metodologic asumat, asimilarea temei şi motivului în cadrul literar-cultural autohton, deschizând astfel, în logica demersului investigator, literaturii naţionale o perspectivă universală. Acest model a impus şi a fost urmat de generaţii de cercetători. Să luăm un singur exemplu. Studiul ***Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*** îşi fixează ca obiect explorarea unui mare capitol de literatură comparată, culminând cu Eminescu, poetul care la rândul lui contaminează motivul tradiţional cu ideea "voinţei" schopenhaueriene, încât ***Glossa*** este situată în cadrele ample ale literaturii universale.

În ***Arghezi poet al omului***, ***Mitul prometeic în literatura română***, ***Madách şi Eminescu***, ***Imaginea Greciei antice în*** **Memento mori** ***de Eminescu*** etc. Vianu a aplicat principiul paralelismelor literare şi de cultură, înţelese ca similitudini de situaţii literare aparţinând unei/unor literaturi străine, care nu se mai explică prin izvoare ci prin analogii între condiţiile sociale, intelectuale şi morale care au generat operele. Afinitatea stabilită astfel între două situaţii literare este mai profundă decât cea rezultată din existenţa unui izvor. Utilizarea unui izvor poate fi "efectul unei întâmplări, în vreme ce paralelismul înrudeşte pe autori sau operele lor, prin asemănarea dintre condiţiile creaţiei artistice".

Abordarea paralelismelor s-a particularizat, printre altele, într-un studiu remarcabil, ***Madách şi Eminescu***, prezentat mai întâi ca o comunicare la Institutul de Literatură al Academiei Maghiare de la

Scanned with CamScanner

Budapesta, în aprilie 1962, studiu la care am mai făcut referință în volumul de față. Pornind de la constatarea că în domeniul comparatismului român-maghiar s-au scris puține lucrări, exceptând, eventual, receptarea lui Petőfi în România, Tudor Vianu fixează mai întâi sarcinile literaturii comparate. Deoarece nu există posibilitatea stabilirii unei relații directe a lui Eminescu cu opera lui Madách Imre, asemănările între ***Memento mori*** și ***Tragedia omului*** (cunoscută în România în traducerea remarcabilă a poetului Octavian Goga), ca "mari fresce ale omenirii", se fixează tocmai din perspectiva paralelismului literar. După stabilirea cadrului tematic general, a comunității tematice, Vianu, consecvent metodologiei adoptate, identifică esența paralelei la nivelul celor două opere: mari poeme ale umanității privite prin speranțele, înfrângerile și luptele popoarelor, prin inspirația lor comună și din perspectiva filosofiei romantice a istoriei ca bază ideologică comună. Cercetătorul are în vedere ecoul filosofiei autorului ***Lumii ca voință și reprezentare*** în Europa între anii 1860-1870. La Madách, concepția lui Schopenhauer se unifică cu tema faustică, derivată din Goethe, istoria fiind "o succesiune de scene visate", la Eminescu, motivul *fortuna labilis* interferează cu cel al *ruinelor* pe fondul unui "pesimism mai radical decât cel ce reiese din analiza tragediei lui Madách". Studiul lui Vianu care, de fapt, postulează un paralelism pragmatic, a devenit în epocă un reper și un model.

Așadar, la finele anilor '50, Tudor Vianu avea conștiința clară a existenței unei discipline autonome, numite literatura comparată, al cărei impunător ctitor a fost în România și căreia i se va dedica în cei câțiva ani câți i-a mai fost dat să trăiască. Studiile lui Vianu refac evoluția milenară a literaturilor lumii, într-o imagine coerentă, animată de principii și metode clare și consecvente. În acest sens Tudor Vianu a impus un model de cercetare.

Când la finele lunii octombrie 1997 s-a constituit la Timișoara Asociația de Literatură Comparată din România, gândul nostru s-a întors la Tudor Vianu, cu un pios sentiment de recunoștință.

Scanned with CamScanner

Liviu Rusu despre principiul influenţei în literatura comparată

La începutul anilor şaizeci, profesorul Liviu Rusu, reîncadrat la Universitatea clujeană după ce fusese înlăturat timp de un deceniu şi mai bine, propunea o disciplină academică nouă pe atunci la Facultatea de Filologie: literatura comparată.

Trei au fost obiectivele sale de interes în domeniul comparatismului: problematica controversată a influenţelor, noua orientare pe baza principiului analogiilor şi paralelismelor literare şi de cultură, raporturile dintre arte.

Liviu Rusu are meritul de a fi introdus la noi "perspectiva profunzimii" în cercetarea influenţelor şi de a fi relaţionat această categorie comparatistă fundamentală de natura procesului creator, altfel spus de a fi adus în discuţie psihologia influenţei. "Baza documentară" a studiilor de influenţă o constituie, după opinia sa, "identitatea sau asemănarea de texte, de subiecte, de idei, de imagini, de stil şi în general a tuturor mijloacelor poetice". Metoda se justifică, dar aplicarea ei a condus cercetarea tradiţională la "două greşeli fundamentale": limitarea la "studiul individualist al fenomenelor", fără adică să se aibă în vedere "geneza socială a factorilor emiţători şi receptori"; mai apoi, în această "vânătoare de influenţe", cu cuvintele lui R. Wellek, cercetarea pretinde că le-a găsit "chiar şi acolo unde ele nu s-au exercitat şi nu s-au putut exercita niciodată", fapt care a condus la neglijarea originalităţii creatoare. Un alt reproş adus de Liviu Rusu comparatismului tradiţional este adoptarea în cercetare doar a principiului orizontalităţii, a "dimensiunii orizontale a vieţii sufleteşti", în timp ce "există şi o dimensiune verticală, de adâncime a acesteia". Un asemenea principiu Liviu Rusu l-a prezentat prima dată cu ocazia conferinţei ţinute la cel de al IV-lea Congres al Asociaţiei Internaţionale de Literatură Comparată, Fribourg, 1964: *La perspective de la profondeur dans l'etude des influences littéraires et de l'originalité illustré par le rapport entre le poète Eminescu et Schopenhauer.* Psihologia creatoare presupune existenţa mai multor nivele, "unele mai de suprafaţă, altele mai de adâncime", de unde, în logica demonstraţiei se naşte întrebarea cu privire la exercitarea diferită

Scanned with CamScanner

a influenţelor, "unele oprindu-se la straturile mai de suprafaţă ale psihicului, în timp ce altele pătrund până în adâncimile lui". În general, demersul comparatist consta în sesizarea de texte şi imagini identice sau asemănătoare, ceea ce ducea la considerarea receptorului (autorul presupus influenţat) "ca debitor al autorului emiţător". Aceste consideraţii de natură teoretică sunt invocate de Liviu Rusu ca preambul şi justificare la abordarea teoretică a binomului Eminescu-Schopenhuer. Nu este vorba acum de a stabili valabilitatea sau nu a tezelor lui Liviu Rusu privind relaţia poetului nostru cu filosoful pesimismului, care, cum ne amintim, a declanşat o polemică de durată în critica noastră literară. Nu coincidenţele textuale i se păreau foarte importante. "Un lucru trebuie să fie accentuat, susţine Liviu Rusu, şi anume că ideea unui autor emiţător ar putea să apară în mod manifest la un autor receptor fără ca mesajul să fie realmente însuşit şi deci nici efectiv asimilat în viziunea poetică. Dar aşa fiind "s-ar putea vorbi într-adevăr de influenţă reală în acest caz ?" se întreba Liviu Rusu. "Procesele psihice" care se afirmă şi se dezvoltă prin interacţiunea cu lumea ambiantă "nu se desfăşoară pe un singur plan. Se pot decela, reflectează Liviu Rusu, diverse nivele, diverse straturi de profunzime", "anumite influenţe se pot grefa pe straturile cele mai profunde ale eului determinând viziuni autentice, specifice personalităţii creatoare". Ca să-şi justifice teza principală, va remarca influenţa pentru care în straturile profunde terenul nu este atât de propice, ca atare nu se adresează nivelurilor celor mai intime ale eului creator. "Aceste influenţe nu formează o unitate strânsă şi intimă cu energiile potenţiale profunde, dar sunt *învăţate* [*apprises*], acceptate prin deliberare datorită impulsurilor celor mai superficiale. Pe acest teren se formează convingeri, concepţii datorate fie unei mode, fie unei configurări formale şi mai ales unei argumentări teoretice care nu angajează vibraţia straturilor profunde". Poetul adică va fi solicitat în procesul creator, pe de o parte de "idei şi viziuni emanând din straturile autentice ale eului său, iar pe de altă parte de idei şi viziuni învăţate, acceptate, dar nu sudate cu ceea ce este mai profund în eul său creator, mai conform cu veritabilele sale aspiraţii. Acestea din urmă se manifestă în mod obişnuit sub forma *teoriilor* care frapează prin răceala abstracţiilor făcându-ne să simţim că ele nu sunt susţinute şi exprimate cu toată căldura profunzimilor".

Scanned with CamScanner

Aceasta este metoda, imbatabilă ca metodă, a lui Liviu Rusu. Cazul lui Eminescu i se revela cu totul semnificativ pentru această dualitate de idei şi tendinţe. La o privire atentă, "toate pasajele evident schopenhaueriene sunt pentru cea mai mare parte din reflexele teoretice de o gândire discursivă, speculaţii abstracte, concretizate în sentinţe reci", dincolo de care transpare adevăratul poet Eminescu cu eul său poetic autentic, care gândeşte în imagini şi descinde din straturile profunde, constituind, afirmă Liviu Rusu, adevăratul *telos* al acestui eu.

Distincţia celor trei straturi în cazul personalităţii poetice eminesciene sau a celor "trei nivele fundamentale" – stratul "cel mai profund" din care derivă "aspiraţiile cele mai autentice, cele mai elementare ale poetului", al "entuziasmului optimist", cel de-al doilea al "criticii constructive" a lumii ca urmare a constatării răului şi în fine cel de-al treilea strat, "cel mai superficial", "sursa teoriei pesimiste", seducţia doctrinei lui Schopenhauer -, Liviu Rusu o consideră importantă "pentru studiul general al influenţelor literare". "În orice caz, constata el, trebuie să afirmăm că în studiul influenţelor şi raporturilor dintre diferitele literaturi este important în mod deosebit să ştim dacă ceea ce a fost primit este o influenţă de suprafaţă sau o cucerire care a pătruns până la rădăcinile personalităţii creatoare şi prin ea, ale poporului respectiv". Important ni se pare faptul că L. Rusu oferă o explicaţie şi la nivelul teoriei generale a influenţelor a tezelor sale în legătură cu Eminescu şi Schopenhauer. El introduce în analiză principiul profunzimilor şi originalităţii, atingând astfel domeniul fundamental de interes al literaturii comparate.

Concepţia este relevată şi nuanţată în cuprinzătorul volum menţionat, *De la Eminescu la Lucian Blaga*. Tentând o psihologie a influenţelor, invocând fondul particular şi propriu al receptorului care absoarbe influenţa externă, Liviu Rusu va observa că psihicul manifestă dimensiunea profunzimii şi că "personalitatea creatoare" "are o viaţă psihică mai complexă, mai intensă şi îndeosebi mai adâncă". Motivarea psihologică a influenţei din perspectiva specificului personalităţii creatoare marchează o contribuţie foarte importantă la studiul general al influenţelor. Dincolo de influenţele care ţin de straturile profunde ale eului, marcate de "timbrul autenticităţii", deoarece "ele ies nemeşteşugit, în mod natural, din izvoarele

Scanned with CamScanner

primare, din eul autentic, ca să zicem așa, deșteptând adeziunea contemplatorului în mod nemijlocit, fără oprelişti", mai există, îşi nuanțează Liviu Rusu ideea mai veche, acele influențe care se suprapun peste cele dintâi "formând nuclee dinamice pentru care în straturile profunde terenul prin însăşi natura lui nu este prielnic sau nu este suficient de prielnic. Aceste influențe se suprapun, complet sau în parte, ca un corp străin eului creator [...]. Pe baza aceasta se formează convingeri, concepții, care se datorează fie unei mode, fie unei configurații formale sau unei argumentări teoretice, care nu angajează vibrația straturilor profunde. Spre deosebire de primul caz, în care am vorbit despre eul autentic, aici putem vorbi despre un eu derivat, format prin învățare. *Bineînțeles, nu poate fi vorba nici pe departe de două euri substanțializate care s-ar suprapune, ci de faptul că în primul caz sunt angajate potențele cele mai adânci, iar în al doilea caz potențele cele mai de suprafață ale aceluiaşi eu*" (s. L.R.). Personalitatea creatoare apare în felul acesta dublă ca manifestare: pe de o parte, "idei şi viziuni" pornite din straturile profunde, pe de alta, "idei şi viziuni învățate, acceptate, dar nesudate cu ceea ce este mai profund, mai intim în eul său creator, mai conform cu năzuințele sale adevărate. Acestea se manifestă de obicei sub formă de teoretizări". Nivelul la care se produce influența este deci în funcție de nivelul "complexității sufletești". Receptarea este o influență superficială, de suprafață (Eminescu "a rezistat influenței teoretice pesimiste", Nietzsche nici nu-l socotea pesimist pe Schopenhauer) sau este una de profunzime. Aşadar, Liviu Rusu limitează implicit excesul de zel al "scrutătorilor de influențe", gata să descopere "pesimism şi acolo unde nu este". Introducând-se perspectiva de profunzime, influența nu mai apare ca o categorie inflată, bazată pe principiul monogenezei, căruia i se opune principiul *poligenezei* operei.

În partea a doua a studiului *Eminescu şi Schopenhauer*, publicată în volumul *De la Eminescu la Lucian Blaga*, Liviu Rusu va pune în lumină caracterul productiv şi creator al influenței. Filosoful german "a descătuşat adâncimile eului" eminescian, ceea ce însemna mai mult decât revelația metafizicii pesimismului. Cazul lui Eminescu nu este singular, cheamă în memorie cazurile lui Nietzsche şi Richard Wagner. De la

Scanned with CamScanner

comparaţia binară, Liviu Rusu trece acum la comparaţia multiplă sau complexă, deschizând în felul acesta perspective noi cercetării care pune în evidenţă, pe calea raportărilor reciproce, originalitatea creatoare eminesciană. Aria referenţială se extinde acum şi asupra lui Lenau, "o altă influenţă importantă" pe care ar fi suferit-o Eminescu, cum de atâtea ori s-a spus de la Mitte Kremnitz încoace. În deosebire de poetul român, în cazul poetului austriac, Liviu Rusu constata un pesimism structural "adânc-originar", o natură dizarmonică, în deosebire de natura luminoasă a lui Eminescu.

Eşafodajul teoretic fiind pregătit, se putea trece la analiza particulară a raportului în cauză. Aici se impune o precizare. Liviu Rusu nu a negat influenţa exercitată de filosoful pesimist asupra lui Eminescu la care multe opere "nu sunt decât idei schopenhaueriene versificate". Nu coincidenţele textuale i se păreau foarte importante, ci faptul că "ideea unui autor emiţător ar putea să apară în mod manifest la un autor receptor fără ca mesajul să fie realmente însuşit şi deci nici efectiv asimilat în viziunea poetică". "Procesele psihice", despre care a fost vorba mai sus, afirmate şi dezvoltate prin interacţiunea cu lumea ambiantă se desfăşoară la paliere diferite, decelând acele "diverse straturi de profunzime " ale eului creator.

În alte studii, Liviu Rusu substituie influenţei, ca domeniu prioritar de cercetare în literatura comparată, principiul analogiilor. Conform demersului său metodologic, realitatea literar-artistică oferă existenţa de analogii fără influenţă, teză pe care o demonstrează prin analiza magistrală a *Orestiei* lui Eschil în paralelă cu simfoniile lui Beethoven, mai ales cu Simfonia a IX-a. Conştient de noutatea temei sale şi de depăşirea cadrului literar, Liviu Rusu aborda, printre primii la noi, studiul interdisciplinar din perspectiva dialogului artelor: "nu trebuie să uităm însă că, deşi există deosebiri evidente între diferitele arte, totuşi ele toate la un loc au anumite principii de bază comune, ceea ce înseamnă că raportarea dintre ele nu poate decât să confirme pe plan mai larg valabilitatea metodei de cercetare aplicate". Aproximativ în aceeaşi perioadă comparatistul Henry H.H. Remak dezvolta o teorie asemănătoare în SUA, iar René Etiemble în Franţa. Elementele tematice

Scanned with CamScanner

ce configurează posibilitatea analogizării în cazul concret selectat de Liviu Rusu, o mai veche preocupare a fostului profesor clujean, sunt viziunea asupra lumii și problema destinului, cu victoria finală a omului. Ne aflăm în fața unei demonstrații excepționale de comparatism al ideilor generoase.

În conferința *Simfonia eminesciană* (1979), Liviu Rusu adopta același principiu al confluenței artelor, în speță a muzicii și poeziei, amintindu-i pe Mozart, Beethoven și Schubert pe tema fundamentală a armoniei. El invoca un "exemplu concret experimental", reînnodând firul cu audițiile muzicale pe care le ținea altădată, numite "audiții muzicale cu comentarii" sau "ședințe poetico-muzicale". După lectura poemului *Mai am un singur dor*, profesorul și-a delectat auditoriul (se afla la Satu-Mare) cu începutul părții a doua a *Concertului pentru vioară* al lui Beethoven, remarcând "extraordinara coincidență a armoniei, a atmosferei, a semnificației dintre cele două capodopere".

Cele trei domenii ilustrate de Liviu Rusu, "influențele, analogiile și interferențele artelor constituie însăși substanța comparatismului modern și contribuția de excepție a lui Liviu Rusu, cel puțin la noi, la definirea acestor domenii prin studii exemplare. În deceniul șapte, când Liviu Rusu își elabora studiile, ca de altfel și ceilalți reprezentanți ai comparatismului românesc de atunci, unul extrem de activ, Tudor Vianu, Alexandru Dima, N.I. Popa, Ion Zamfirescu, Edgar Papu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Vera Călin, Matei Călinescu și alții, domina în comparatismul mondial pluralismul metodologic vag. Alături de comparatiștii amintiți, de Tudor Vianu în primul rând și de Alexandru Dima, Liviu Rusu a creat la noi un concept de literatură comparată ca o disciplină eliberată de fetișismul factologic și de componentele empirice ale pozitivismului. Ca om de știință într-o lume comunistă, accesul său la sursele de informație era fatalmente limitat, ca și în cazul celor amintiți mai sus, așa încât nu putea participa la dezbaterile de idei contemporane decât cu ocazia celor câtorva congrese internaționale de literatură comparată și estetică la care a fost prezent.

Scanned with CamScanner

Liviu Rusu exeget al lui Goethe

Există în cultura română cel puţin trei momente importante de constituire şi afirmare a interesului pentru opera şi personalitatea proeminentă a lui Goethe: epoca marilor clasici, reprezentată în principal de Titu Maiorescu şi Mihai Eminescu, mai apoi capitolul distinct al receptării scriitorului german la noi marcat de Lucian Blaga şi în fine momentul singular înscris de Constantin Noica. În comparaţie cu alţi scriitori din trecut sau chiar cu unii aparţinând epocii sale (Schiller de exemplu), Goethe este în cultura română o recepţie relativ tardivă. Interesul pentru spiritualitatea germană, în general, se sesizează, este adevărat, încă în zorii culturii române moderne. Însă nici încercările de traducere, nici reflexele, rare, din unele poeme ale scriitorilor români nu constituie cadrul necesar creării unei tradiţii a temei faustice, bunăoară, în varianta ei românească. Dacă balada lui Goethe se menţine constant în atenţie, sentimentalismul wertherian este caracteristic romantismului lui Bolintineanu şi Grandea. Interesul pentru Faust nu ţine atât de idealurile epocii pre şi postpaşoptiste, ci se explică în funcţie de dezvoltarea noastră spirituală şi lingvistică, deoarece un autentic travaliu de translaţie a capodoperei lui Goethe se sesizează doar într-o perioadă târzie.

Sunt cunoscute afinităţile elective şi influenţa benefică a personalităţii modelatoare goetheene exercitată asupra formării personalităţii lui Titu Maiorescu. Considerăm definitorie pentru prima etapă de receptare aprecierea referitoare la opera principală a lui Goethe, *Faust*, exprimată în scrisoarea lui Maiorescu din 7 septembrie 1860 trimisă de la Berlin lui Rosetti, aflat la Paris, reprodusă şi în lucrarea *Consideraţii filosofice pe înţelesul tuturor* (1861): "Faust este cea mai grandioasă tragedie a omenirii şi exercită mereu asupra noastră o acţiune magică tocmai pentru că întruchipează fericirea şi năpasta, măreţia şi înjosirea noastră: perpetua şi zadarnica noastră căutare...". Judecata lui Maiorescu are darul de a fixa cadrul în care interesul pentru Goethe anunţă reflexe eminesciene vizibile în ansamblul operei, pe de o parte, pe de alta, travaliul constructiv al lui Lucian Blaga.

Scanned with CamScanner

Blaga remarca în *Spaţiul mioritic* influenţa celor două culturi exercitată asupra culturii române, influenţa franceză care este modelatoare şi reclamă imitaţia, şi influenţa germană care este catalitică şi are drept consecinţă impulsul spre creaţia culturală.

Lucian Blaga a recurs la Goethe fără prejudecăţi şi fără să se întrebe o clipă, ca mai târziu filosoful de la Păltiniş, dacă Goethe a avut sau nu organ pentru filosofie, dacă a realizat sau nu "devenirea întru sine şi întru fiinţă". El are conştiinţă operei de cultură pe care o face prin tălmăcirile din Goethe şi de integrare în universul său de gândire şi creaţie a teoriilor şi experienţelor goetheene legate de principiul organicist şi metoda fenomenului originar. Interesant, însă, Blaga se distanţa de scriitorul Goethe, pe care l-a admirat şi tradus, dar de care nu s-a simţit influenţat, şi manifesta o preferinţă specială pentru celălalt Goethe, în ipostaza de naturalist şi fizician, ale cărui cercetări, cu toată fermecătoarea lor naivitate, cum ne apar astăzi, pe Blaga l-au atras şi stimulat fiindcă descoperea în ele un germene fecund de viaţă şi pentru că îl ajutau să se descopere pe sine. Goetheanismul a avut în cazul său acea funcţie catalitică, stimulativă, de care aminteam, şi nu a însemnat dependenţă sclavă faţă de marea personalitate.

Între consideraţiile lui Titu Maiorescu şi gestul deopotrivă de acceptare şi refuz al lui Constantin Noica, gânditorul care propune "despărţirea de Goethe", s-a consumat întreaga experienţă a goetheanismului românesc pe parcursul unui secol. Cadrul general nu se poate fixa fără să amintim studiile lui Tudor Vianu preocupat de modelul goethean al "idealului clasic al omului", în tendinţa de a demonstra clasicismul funciar al culturii române, contribuţia lui Liviu Rusu, profesorul şi exegetul, cu privire la studierea personalităţii complexe a lui Goethe, de-a lungul întregii sale cariere, contribuţia de asemeni a lui Ştefan Augustin Doinaş în ipostaza cel puţin dublă, de traducător şi comentator al operei *Faust* de Goethe.

Ca şi în cazul lui Lucian Blaga, Goethe se instituie omniprezent în spaţiul gândirii şi scrisului lui Liviu Rusu, sursa cea mai abundentă de perpetue întoarceri şi exemplificări. În lucrările şi cursurile sale universitare Liviu Rusu trebuia să întâlnească figura luminoasă a poetului de la Weimar.

Scanned with CamScanner

Estetician reputat, profesor marcant de estetică şi literatură comparată, prezent, îndeosebi după reintegrarea în universitate, la începutul anilor şaizeci, în dezbaterile de la noi, fie în jurul lui Titu Maiorescu, fie al binomului Eminescu-Schopenhauer, Liviu Rusu avea pasiunea ideii şi adevărului, în numele cărora îşi punea la contribuţie înzestrările sale oratorice, pedagogice, exegetice, patetismul care captiva în demonstraţia fiecărei afirmaţii, transformând, cum afirmase nu demult Ştefan Aug. Doinaş într-o evocare, "orice luare de opoziţie într-o adevărată campanie culturală". Ceea ce caracteriza întotdeauna scrisul său era expunerea clară şi rigoarea metodică. Idee însemna pentru Liviu Rusu o dezbatere nuanţată la palierele diverse ale gândirii, o persuasiune, fervoare şi dicţiune, care fascina deopotrivă în scrieri şi în sălile de curs, chiar dacă expresiei adeseori nu i se acorda o atenţie specială.

Liviu Rusu şi-a început studiile la Universitatea din Cluj odată cu întemeierea acesteia în 1919 şi s-a remarcat mai întâi în cadrul Institutului de psihologie experimentală înfiinţat şi condus de Ştefănescu-Goangă. În 1923, încă student fiind, este numit preparator, peste doi ani asistent şi nu peste mult, în 1929, conferenţiar de psihologie specială şi aplicată. La 27 de ani, în 1928, îşi ia doctoratul în filosofie. Întreprinde călătorii de studii în străinătate, petrece doi ani la Paris şi-şi trece doctoratul în estetică la Sorbona cu prestigioasa lucrare *Essai sur la création artistique. – Contribution à une esthétique dynamique*. Cartea apărută în 1935 la Paris se bucură de un larg ecou internaţional, recenzată, printre alţii, de Charles Lalo, de Wellek şi Warren care în *Teoria literaturii* rezumă ideile de bază cu privire la tipologia artistică. Liviu Rusu mai publică în anii următori *Estetica poeziei lirice*, *Logica frumosului*, *Viziunea lumii în poezia noastră populară* ş.a. În 1938 este numit profesor titular la catedra de estetică a Universităţii "Regele Ferdinand" din Cluj.

Îndepărtat din universitate de regimul comunist, ca şi marele său prieten Lucian Blaga, Liviu Rusu va reveni abia la începutul anilor şaizeci ţinând un curs special de literatură comparată, dar simţindu-se ataşat mai mult de vechea universitate, cum adeseori îi făcea plăcere să spună în convorbiri particulare. În "Viaţa Românească" 5/1963 publică, cu spijinul lui Demostene Botez şi încurajat de Constantin Daicoviciu, studiul de

Scanned with CamScanner

senzaţie despre Titu Maiorescu, care, în urma discuţiilor aprinse purtate în presa literară, va avea drept efect reconsiderarea criticului junimist. În anii şaizeci şi şaptezeci Liviu Rusu participă la numeroase congrese, îndeosebi la congresele Asociaţiei Internaţionale de Literatură Comparată (Belgrad, Fribourg, Bordeaux). Este membru activ în Asociaţia Internaţională Lenau-Gesellschaft şi membru în comitetul de redacţie al revistei "Lenau-Forum" unde publică câteva studii în anii 1970-1971.

Până în 1932, anul în care apare la Cluj la Tipografia Naţională S.A. volumul *Goethe – Câteva aspecte –*, Liviu Rusu publicase lucrări în domeniul psihologiei, toate apărute la Cluj: *Aptitudinea tehnică şi inteligenţa practică* (1931), *Selecţia copiilor dotaţi* (1929), *Principiile de bază ale psihologiei aplicate* (1929), *Problema orientării profesionale* (1929). De aceea nici nu surprinde perspectiva psihologică adoptată în analiza personalităţii goetheene complexe şi dinamice. Cele cinci conferinţe care fac obiectul cărţii se organizează în fond ca o radiografie psihologică a existenţei creatoare. Ce sunt altceva decât incursiuni în profunzimea eului lui Goethe pe care exegetul este ispitit să-l considere "omul deplin al culturii" lumii, a cărui activitate "în întregimea ei este cea mai unitară operă care a fost lăsată de un muritor", Liviu Rusu neezitând să vadă în el chiar "un supraom în cel mai înalt sens al cuvântului". Nu opera literară îl solicita la acea dată, cât *Omul* Goethe, ceea ce-i va permite tânărului conferenţiar să gândească în cadre spaţio-temporale largi pe dimensiunile istoriei omenirii. În reflecţiile sale interferează interdisciplinar, de fiecare dată, filosofia şi literatura, literatura şi artele, istoria şi antropologia, sociologia şi politica. Ca să-l explice şi să-l definească pe omul Goethe, Liviu Rusu reiterează în pagini scânteietoare parcursul omenirii din antichitatea greco-romană şi până în epoca scriitorului, într-o manieră specifică marilor sale sinteze şi în cadrul unei filosofii generale a culturii. Firul central este ideea de *faptă* sau de *înfăptuire* pe care se clădeşte acea Lebensphilosophie a lui Goethe. Liviu Rusu accentuează constant în studiile sale ideea de *viaţă* şi de *element vital* care prinde anumite forme pe care Goethe le-a numit forme "die lebend sich entwickelt", ce adică se dezvoltă pline de viaţă.

Scanned with CamScanner

Se cuvine să facem o precizare de la început. În Prefața volumului, Liviu Rusu, conștient de unele imperfecțiuni și mai ales de "lacunele" cărții care se vrea "fără pretenții" și care nu intenționează "decât să ofere cititorului român, în cadre cât se poate de modeste, câteva aspecte din personalitatea atât de bogată a lui Goethe", își declară ezitările la solicitarea de publicare a conferințelor pe care este totuși dispus să le tipărească deoarece a "trecut ziua centenarului fără ca în vitrine să apară vreo carte românească despre Goethe". Europa pregătise din timp marele eveniment al centenarului morții lui Goethe, 1932, care a avut un ecou extraordinar și la care intelectualitatea românească a epocii și-a adus contribuția ca niciodată înainte: activitate publicistică intensă, editorială, festivități, conferințe, sesiuni ale Academiei, spectacole, expoziții etc. Ion Breazu simțise pulsul vremii notând: "Prezența lui Goethe e mai vie astăzi și din pricina crizei în care ne zbatem, ca niciodată. În această universală clătinare de valori, a contempla exemplul vieții și operei lui Goethe e o adevărată reconfortare sufletească. În lumea creată de uriașul de la Weimar simțim că pășim pe pământ sigur... A sărbători pe Goethe însemnează să te închini celei mai bune părți din tine însuți". Blaga anticipase centenarul morții poetului punând în fruntea volumului său *Daimonion* (1930), "în loc de prefață", următoarele cuvinte: "La 22 martie 1932 se împlinesc o sută de ani de la moartea lui Johann Wolfgang von Goethe. Lucrarea de față, în afară de interesul filosofic ce l-ar putea stârni, am voi să fie socotită ca un întâi omagiu românesc adus amintirei aceluia care ca poet și gânditor reprezintă ca nimenea altul spiritul european, acel spirit european căruia unii îi proorocesc sfârșitul [Blaga are în vedere probabil opera lui Oswald Spengler, *Declinul Occidentului*, n.n.V.V.] și alții o nouă înălțare. Admiratorii din toate țările ai lui Goethe (și cine nu vrea să fie printre ei?) pregătesc o pomenire fără pereche. Am dori ca această foaie să amintească intelectualității românești că și ea are datoria să participe cât mai felurit și mai util pentru noi înșine la aniversarea de care ne desparte încă puțin timp".

În acest climat și în contextul unui interes general marcat de anul comemorativ se înscriu și cele cinci conferințe ale lui Liviu Rusu. Ion Roman privește comparativ conferința lui Tudor Vianu *Goethe și timpul*

Scanned with CamScanner

nostru cu cele ale lui Liviu Rusu considerate doar simple conferinţe care "îi vor fi fost impuse autorului de ignoranţa unui public rătăcit întâmplător într-o sală de conferinţe". O judecată excesivă care minimalizează valoarea conferinţelor în loc să remarce aspectele inedite în cercetarea goetheană la noi, introduse de Liviu Rusu mai ales în ultimele două; sau autorul nu le-a parcurs deoarece nu le rezumă, aşa cum se întâmplă cu numeroasele scrieri româneşti despre Goethe din anul centenar. La conferinţele lui Liviu Rusu participa întotdeauna un public de calitate, select, nu unul "rătăcit".

Liviu Rusu aborda "demonicul în viaţa lui Goethe" din perspectiva psihologiei moderne, Lucian Blaga din perspectiva filosofiei culturii întreprindea analiza ideilor lui Goethe despre Daimonion (1926, 1930), demonicul fiind privit nu ca "principiu biografic, ca element inconştient de viaţă", accidental, ci ca demonic conştientizat, caracteristic reflecţiei scriitorului german. După Liviu Rusu, demonicul a fost întotdeauna "o putere irezistibilă, care fără să vrei te îndeamnă la anumite fapte. O stare demonică este prin urmare aceea în care impulsurile lăuntrice tind cu tărie să se afirme şi să se manifeste. Nu este vorba de o putere de sine stătătoare, ci de anumite procese intense din ascunzişurile noastre lăuntrice. În acest sens orice fiinţă poate fi stăpânită de porniri demonice". Intensitatea acestor porniri determină şi avântul spre exterior, "îndeamnă la acţiune şi stau la baza marilor fapte". Goethe este socotit reprezentativ pentru "stările demonice". Atunci când nu reuşeşte să-şi înfrâneze demonicul prin voinţă, Goethe cade pradă bolii care la el are un efect salvator prin atenuarea intensităţii trăirii. Adică crizele generate de boală au determinat în cazul său potenţarea energiei creatoare. După Nietzsche "nu pare posibil să fii artist şi să nu fii bolnav". Boala impulsionează capacităţile creatoare de artă. În *Ecce homo* acelaşi Nietzsche afirma că "pentru o fiinţă tipic sănătoasă [cum era Goethe, n.n.V.V.], starea de boală poate deveni un *stimulent* energic pentru a trăi, şi pentru a trăi mai mult". Thomas Mann a vorbit în cazul personajului său fictiv (Adrian Leverkühn) de "geniul ca boală" şi de "boala ca geniu", asociind în această constelaţie epilepsia lui Dostoievski, numită "boală sfântă". În opera lui Thomas Mann boala nu are atât un caracter negativ-destructiv cât rolul

Scanned with CamScanner

de stimul al disponibilităţilor creatoare geniale. "Boala – acces involuntar al absolutului", reflecta Emil Cioran. După Liviu Rusu, demonicul este "ceva etern-omenesc. Porniri multiple şi adânci, ieşite din izvoarele primare ale fiinţei lui, care tind spre manifestare şi îndeamnă la faptă [...] odată cu aceste porniri se afirmă din ce în ce năzuinţa de a le stăpâni şi de a le turna în creaţii şi fapte, forme ale desăvârşirii umane". În definiţia lui Liviu Rusu, Goethe a fost omul integral (tot în anul 1932 Mihai Ralea introdusese sintagma Goethe *omul integral* sau omul prin excelenţă), cu o cuprindere mai mult sau mai puţin unitară a vieţii şi spiritului. La el viaţa este totalitate de polarităţi, sistolă şi diastolă, măsură şi echilibru.

Într-un fel asemănător reflectase Blaga ceva mai înainte şi e de remarcat consonanţa gândirii mitice goetheene cu modul mitic de gândire al lui Blaga. Şi Blaga sublinia ceea ce demonicul are mai caracteristic la Goethe, anume el este "înfăptuitorul", "creatorul", "puterea ocultă, capricioasă a creaţiei, aventurei şi a faptei", proprie personalităţilor puternice posedate de forţe care lucrează obscure în inconştient. Creaţia genială este inseparabilă de demonic. Utilizând un limbaj mai rafinat şi abstract, Blaga disocia între cele trei concepte operaţionale introduse în filosofia culturii de la Nietzsche la Spengler: apollinicul – dionisiacul – fausticul. Fausticul, creat prin mitizare, fiind pur poetic, nu se identifică cu conceptul demoniei produs în gândire, cel dintâi afirmându-se ca demonicul în acţiune sau faza finală, pragmatică a acestuia. Demonismul lui Goethe, îşi nuanţează Blaga ideile, este un spirit al faptei, faustismul lui Goethe este un destin al înfăptuitorului.

Legea vieţii, în sensul lui Goethe, este perpetua devenire, neîntreruptul flux existenţial care supune fiinţa metamorfozelor în timpul şi spaţiul infinite, în năzuinţa umană spre perfecţiune. Dar dacă viaţa este potenţare, intensificare (Steigerung), iubirea, ca expresie a vieţii, este potenţare superioară. Acesta este subiectul celei de a treia conferinţe, *Cum a iubit Goethe*. Iubirile, celebrele iubiri ale lui Goethe erau, după Liviu Rusu, "forma în care se concretiza demonul său şi prin care căuta perfecţionarea propriului eu", "desăvârşirea", stimuli creatori, iar pe de altă parte aveau rolul de "iubiri purificatoare" care-l salvau de propria-i demonie.

Scanned with CamScanner

Conferințele – eseuri ale lui Liviu Rusu tind să privească și opera științifică a lui Goethe ca expresie a vieții sufletești. Opera literară se organiza pe posibilitatea găsirii unui *sens* al vieții *împlinit în sine* (*Faust* bunăoară). Fără acest sens, adică fără conștiința valorii vieții, totul devine oscilant, precar, fără loc. În știință, în biologie de exemplu, Goethe căuta palpitul de viață ca domeniu esențial al observației. "În toate formele naturii el caută viața, afirmă Liviu Rusu, după cum în fiecare operă literară exprimă viață. Cu cât o știință este mai abstractă, mai îndepărtată de viață, cu atât îl va preocupa mai puțin". Tip intuitiv, "robul văzului", Goethe a posedat ca nimeni altul facultatea observației, în primul rând a naturii privită ca "spectacol viu în plină desfășurare", care" îi povestea întregi istorii despre devenire, dezvoltare și perfecționare. Pentru el natura este un șir neîntrerupt de fapte, nu un muzeu mort". De aci refuzul gândirii abstracte, Goethe fiind, după C. Noica, "un maximum fără filosofie" ("Organ pentru filosofie nu am avut", mărturisea el). Goethe a vrut altceva, poate mai mult decât filosofie, și aici au dreptate comentatorii mai vechi ai operei, printre care și L. Rusu, anume să vadă, cum subliniam mai sus, care este *valoarea vieții*, s-o pună în joc și s-o privească din unghiuri diverse, să răspundă la această întrebare vehiculând noțiunile amintite: Streben, Steigerung, Tat ș.a. Pe Goethe nu l-a interesat nici o metafizică, ci viața înțeleasă plenar și paradigmatic. Principiul fundamental al lui Goethe este, după Liviu Rusu, ideea unității și, în corelație cu acesta, idealul lui este întregul, universul ca unitate armonică. Din principiul unității derivă ideea de evoluție, polaritate, echilibru vital sau compensație, privite ca fenomene originare, explicate de L. Rusu drept "fenomene ireductibile, pe care nu poți decât să le constați". Principiul polarității este principiul existențial fundamental la Goethe. Afirmând că "Adevărat este numai ceea ce este productiv", sau că "În viață important este procesul vital și nu rezultatele lui", Goethe gândea foarte modern. Importantă era pentru el străduința (Streben) – cheia de boltă a operei sale de gânditor. Întreaga analiză îl conduce pe exeget la concluzia că "activitatea lui Goethe în întregimea ei este cea mai unitară operă care a fost lăsată de un muritor". Cu spiritul său de pătrundere de o rară acuitate și cu recursul de fiecare dată la esențe, Liviu Rusu descifrează ideile goetheene despre viață, convingerile, conținutul ideologic al gândirii și simțirii sale.

Scanned with CamScanner

La Liviu Rusu niciodată nu abundă faptele, el nu a practicat un comparatism factologic, ci unul selectiv. Niciodată nu a supralicitat categoria influenţei, ci principiul analogiilor şi similarităţilor devenea dominant în studiile sale. Nu comparaţia genetică l-a atras, al cărei obiect îl formează studiul asemănărilor care se nasc prin contact, adică prin influenţare directă sau indirectă, ci comparaţia tipologică, cercetarea adică a asemănărilor sau similitudinilor care sunt posibile fără existenţa vreunui fel de contact, în baza unor condiţii analoge de producere sau receptare. În realitate, studiile de contact şi studiile de analogie se completează reciproc în lucrările lui Liviu Rusu, după cum vom demonstra într-un alt volum care-şi propune să adune selectiv studiile sale de literatură comparată. Raporturile tipologice stau la baza magistralului eseu care este cea de a cincea conferinţă *Trei contimporani: Goethe – Napoleon – Beethoven*. Aici Liviu Rusu aplică principiul comparatist al paralelismelor pe care mai târziu îl va teoretiza şi ilustra în scrierile sale. Pe cei trei îi consideră reprezentativi pentru epoca lor căreia i-au împlinit idealurile: "autorealizarea, libertatea şi umanitatea". În spiritul analogiilor relevante, el descoperă la cei trei "o serie de tendinţe comune" caracteristice epocii şi totodată anunţătoare de vremuri noi: acelaşi demonism al faptei, afirmării şi creaţiei. În acest context, Codul Civil al lui Napoleon este o operă extrem de importantă care poate sta alături de marile creaţii ale celorlalţi doi. Dacă Goethe lansase la 1827 ideea de literatură universală, prin care avea în vedere mai întâi literatura europeană, Napoleon la rândul său preconiza ideea Statelor Unite ale Europei, transmisă omenirii testamentar, a confederaţiei popoarelor, iar Beethoven depăşea abisul dintre artist şi lume creându-şi universul propriu, devenind şi el "un mare realizator şi un mare cuceritor". Beethoven, "un adorator al libertăţii", "ne îndeamnă la zbor, după cum Goethe îndeamnă la proprie afirmare şi după cum Napoleon a căutat să asigure calea de liberă dezvoltare". Corespondenţele subtile remarcate la nivelul operelor – Faust, Codul Civil, Simfonia a IX-a – produc în imaginaţia şi sensibilitatea cititorului un sentiment special invitându-l la reflecţie. Napoleon "a introdus o *ideologie în faptă* şi prin aceasta a *modernizat fapta*", Goethe "a introdus *fapta în ideologie* şi prin aceasta a *modernizat gândirea*",

Scanned with CamScanner

Beethoven a pătruns până în cele mai intime cute ale simţirii, şi-a dezvăluit interioritatea transfigurând-o, prin luptă, în bucurie, şi prin aceasta a *modernizat simţirea*". Liantul comun este desăvârşirea personalităţii prin efort, umanitatea, destinul de excepţie şi "libertatea de a te înălţa prin propria faptă". Un excelent eseu care anticipă viitoarele studii de comparatistică ale profesorului Liviu Rusu din anii 60-70.

* *
*

Conferinţele lui Liviu Rusu editate în anul comemorativ Goethe şi uitate astăzi se înscriu în seria contribuţiilor notabile aduse de intelectualitatea românească a secolului XX la cunoaşterea lui Goethe, alături deci de studiile datorate unor germanişti ca Ion Sân-Georgiu, Ion Gherghel, I.E. Torouţiu şi altora, fără să ignorăm lucrările profesorilor de germană Simion C. Mândrescu, Em. Grigorowitza sau Traian Bratu. Chiar dacă aceste conferinţe nu se înscriu printre lucrările cele mai reprezentative ale lui Liviu Rusu, care l-au făcut cunoscut în ţară şi în străinătate, reeditarea lor cu prilejul centenarului naşterii profesorului clujean o privim ca un gest de restituţie, îndelung aşteptat şi totodată ca un omagiu adus magistrului nostru.

Scanned with CamScanner

Imagologia comparatistă şi studiile europene. Orientări europene

Obiectul de studiu al literaturii comparate l-a constituit dintotdeauna cercetarea relaţiilor literar-spirituale internaţionale. Trebuie să avem în vedere diferenţa dintre perspectiva "naţională" a filologiilor tradiţionale şi perspectiva "supranaţională" reclamată imperios de comparatismul actual. Opera sau autorul sunt studiaţi ca fenomen transnaţional sau transfrontalier. Interesul literaturii comparate se centrează nu pe literatura unei singure ambianţe lingvistice, ci pe o macrostructură multinaţională şi multilingvală. În cazul acesta s-a vorbit de poziţia unei "neutralităţi culturale". Ceea ce presupune nu a ignora particularităţile literaturii proprii, ci a nu le exacerba şi privi unilateral. Literatura comparată nu se opune disciplinelor filologice, în general, şi filologiilor naţionale, în special, ci se delimitează de acestea prin crearea unor metode şi principii proprii. Adoptarea punctului de vedere supranaţional reprezintă condiţia sine qua non a existenţei literaturii comparate, a perenităţii ei în timp şi a formării spiritului european, a transformării ei, pe o anumită direcţie, într-o disciplină specifică de cercetare a continentului pe care-l locuim. Relativizarea gândirii naţionale, afirmă Hugo Dyserinck în studiile sale, creează conştiinţa europeană, "întoarcerea" la sentimentul unităţii literaturii europene şi al vieţii spiritului european. Cercetarea raporturilor existente între literaturile individuale constituie baza înţelegerii atât a deosebirilor cât şi a concordanţelor, posibilitatea de a acţiona împreună în vederea creării unei doctrine proprii cu privire la construcţia unei noi gândiri europene. Sarcina majoră a literaturii comparate în momentul de faţă

[1] A se vedea volumele colective de studii: *Komparatistik und Europa-Forschung. Perspektiven vergleichender Literatur – und Kulturwissenschaft*. Herausgegeben von Hugo Dyserinck und Karl Ulrich Syndram, Bouvier Verlag Bonn-Berlin, 1992; *Europa provincia mundi*. Essays in Comparative Literature and European Studies Offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday, edited by Joep Leersen and Karl Ulrich Syndram, Amsterdam-Atlanta, Ga 1992.

Scanned with CamScanner

este participarea la ceea ce se numeşte "Europa-Forschung", la cercetarea unei Europe definite ca "laborator spiritual" sau cultural.[1] Acest "Laboratorium Europa" devine, îndeosebi în optica comparatismului german şi francez actual, un spaţiu al interrelaţiilor literare care face posibilă analiza ideologiilor din perspectivă istorică, se substituie ideii de naţiune şi se transformă într-o ştiinţă numită *imagologie*. Această disciplină, ca cercetare a imaginii pe care popoarele şi-o fac unele despre altele, este aşa fel gândită încât să nu regreseze către spiritul naţionalismului secolului trecut şi nici să nu se afirme în formele noi ale gândirii naţionaliste actuale.

Un aspect important al domeniului imagologic şi al "cercetării Europei" îl constituie canonul european de la care trebuie pornit, corpus de opere care nu trebuie să ţină seama de orgoliile naţionale sau de atitudinile emoţionale. "Literatura comparată, după Alexandru Duţu, are pe drept meritul de a oferi fiecărui lector o perspectivă mai amplă asupra fenomenului literar decât aceea descoperită într-o literatură naţională şi ar fi păcat să anulăm acest efort sub presiune vanităţilor naţionale. În locul unei serii de liste de capodopere care ar asocia arbitrar sau artificial texte scrise în medii culturale diferite, literatura comparată intervine cu specificitatea sa pentru a reface coerenţa fenomenului literar: ea depăşeşte frontierele geografice, aşa cum trece dincolo de demarcaţiile dintre disciplinele mentale. Căci literatura comparată repune textul în viaţa culturală a ţării de origine şi, în acelaşi timp, în aceea a ţării cititorului; propensiunea pluridisciplinară şi supranaţională a literaturii comparate se sprijină pe specificitatea fenomenului literar însuşi, adică pe reţeaua de imagini care formează cofrajul ficţiunii literare. Imagologia reprezintă nucleul literaturii comparate, căci imaginile sunt elementele constitutive ale operei literare şi în acelaşi timp elementele care se înscriu în imaginarul unui grup, al unei societăţi, al unui grup de societăţi."[2]

După Al. Duţu, sistemul de imagini este articulat cu ajutorul a patru imagini dominante: "imaginea lumii, imaginea devenirii umane, imagine a omului şi imaginea vieţii colective".[3] Cea dintâi se degajă din operele şi discursurile

[2] Alexandru Duţu, *La littérature comparée et la decouverte des constantes européenes*, (în) *Komparatistik und Europaforschung*, ed. cit., p. 64.
[3] Id., ibid., p. 67.

Scanned with CamScanner

noastre critice. "Căci istoria omului nu depinde numai de viitorul omenirii, ci de asemeni de bogăţia acumulată timp de secole. Cum altfel să înţelegem suferinţele noastre aparent inutile, victoriile noastre pierdute, ca şi laşitatea şi compromisurile noastre, fără să ne referim la eroii lui Shakespeare, Dostoievski, Dante sau Cervantes?"[4] Marile mituri ale epocilor moderne, Don Juan sau Faust, sunt "personaje ale mitologiei europene", la fel ca Robinson Crusoe sau Gulliver. Literatura comparată este disciplina care studiază "comunitatea europeană a miturilor şi temelor", le conferă dimensiune şi le impulsionează, descoperind, pe calea comparaţiei, acele "ceintures de sauvetage".

O literatură europeană unitară existase, după opinia lui E.R. Curtius, în Evul Mediu latin. Separarea celor două Europe, de vest şi de est, ţine desigur de linia despărţitoare a creştinismului vestic şi estic.

Începuturile istoriei comparate a Literaturii Europei se sesizează în Renaştere, după opinia pe deplin întemeiată a comparatistului maghiar György Mihály Vajda, pentru că acum apare în mod conştient elementul naţional în scrisul european. După Vajda, profilul literaturii europene comune se distinge pe baza a două feluri de structuri literare: structuri de *lungă durată* (genurile) şi structuri de *scurtă durată*, acelea ale aşa numitelor *perioade ale stilului* (epoci şi curente).[5] Ambele structuri se disting la rândul lor de cele ale altor regiuni. Vajda exemplifică cu genul dramatic, care nu are legătură aproape deloc cu Orientul Îndepărtat, pentru că forma lui europeană provine din teatrul antic grec. Dacă lirica erotică nu este străină de cea orientală islamică, deoarece între ele au existat contacte în cursul istoriei, lirica personală şi filosofică posedă numai specific european. Nu se află în situaţia aceasta speciile epicului, datorită, probabil, specificului povestirii.

Toate literaturile europene au practicat aceleaşi genuri şi specii. Din nici una nu lipsesc, să zicem, elegia, balada, nuvela, romanul, drama etc. Ele atestă existenţa şi unitatea unei literaturi europene. Structurile

[4] Id., ibid., p. 73.

[5] György Mihály Vajda, *Gibt es eine europäische Literatur neben der Nationalliteraturen / Einzelliteraturen Europas ?*, (în) *Europa provincia mundi*, Ed. cit., p. 97 ş.u.

Scanned with CamScanner

istorice ale stilurilor, curentelor şi epocilor sunt proprii exclusiv literaturii europene chiar dacă nu apar întotdeauna la fel. Linia de separarea între cultura vestică şi cea estică bizantină, destinele istorice ale celor două jumătăţi ale continentului, formele stilurilor şi curentelor cultural-istorice reprezintă, adesea, deosebiri şi devieri din punct de vedere temporal şi structural. Renaşterea apare în multe ţări din Europa de Est cu mari întârzieri, aceste ţări neparticipând, sau doar într-o slabă măsură, la crearea şi afirmarea unor genuri şi mai ales a unor specii literare. Odată cu Iluminismul se înregistrează apariţia unei faze noi a unităţii structurale a literaturii europene. Începând cu secolul Luminilor, literaturile Europei evoluează paralel, încep adică să aibă o istorie comună, dincolo de unele deosebiri de cronologie. În toate literaturile europene sunt prezente curente ca romantismul, realismul, naturalismul, simbolismul, pe când în alte zone ale lumii astfel de fenomene este posibil să fi apărut ca o consecinţă a influenţei europene.

În deceniul al doilea al secolului al XIX-lea, Goethe înţelegea, prin literatura universală, literatura europeană, în primul rând. Trăise perioadele preromantismului şi romantismului european cu sentimentul că reprezentau o mişcare europeană fără frontiere. În convorbirea cu Eckermann de la 31 ianuarie 1827, Goethe a introdus, cum se ştie, noţiunea de "Weltliteratur" în termenii: "Mă uit în jur cu plăcere la naţiunile străine şi-l sfătuiesc pe fiecare să facă acest lucru. Literatura naţională şi-a pierdut acum din importanţă, a sosit epoca literaturii universale şi fiecare trebuie sa acţioneze acum aşa fel încât să urgenteze această epocă". Altădată, vorbind despre publicaţiile Edinburgh Reviews, acelaşi Goethe scria: "Aceste reviste, aşa cum ele câştigă treptat un public tot mai numeros, vor contribui în modul cel mai eficient la o literatură universală generală spre care tind; repetăm numai că nu ar putea să fie vorba de faptul că naţiunile trebuie să gândească uniform, ci trebuie să se observe reciproc, să se înţeleagă, iar dacă nu se pot iubi una pe alta, atunci să înveţe cel puţin să se suporte una pe alta". Tot la 1827 Goethe vorbea de formarea unei literaturi universale la care toate naţiunile sunt chemate să contribuie şi să păşească prieteneşte împreună (scrisoarea către Adolph Friedrich Carl Streckfuss, 27 ianuarie 1827).

Scanned with CamScanner

Încă la 1827, Friedrich Schlegel vorbea în *Istoria literaturii vechi şi noi* de o literatură europeană, tentând o privire supranaţională a literaturilor continentului şi o descriere a devenirii istorice comune. Orizontul larg al cercetării sale se deschidea şi asupra literaturilor extraeuropene, dar, în principal, el se concentra asupra literaturilor europene mai importante.

Mai apoi, conceptul unui "esprit européen" îl întâlnim, la începutul secolului al XIX-lea, la Doamna de Staël, în celebrele sale lucrări *Despre literatură* şi *Despre Germania*. Nu întâmplător, numele ei este vehiculat astăzi de către cercetătorii consacraţi domeniului imagologic.

Dar să nu continuăm cu exemplele. Literatura scrisă în limbi europene este o parte componentă a literaturii universale. Fenomenologic, această literatură europeană are o existenţă potenţială manifestată prin expresia lingvistică a literaturilor particulare.

Aspiraţia la fundamentarea comparatisticii în universităţile Europei devenea o contrapondere la dezvoltarea intensivă a "filologiilor naţionale", adesea în sensul unei profesiuni de credinţă europene, a gândirii şi culturii. Disciplină umanistă, literatura comparată serveşte cunoaşterii, înţelegerii şi comunicării popoarelor între ele. Europeanul din oricare parte a continentului se priveşte pe sine în raport cu celălalt; acest principiu al alterităţii, jocul alterităţii ca identitate europeană, respectiv formula "L'étranger tel qu'on le voit" (străinul aşa cum se vede) au devenit cunoscute sub numele, cum spuneam, de *imagologie*.

Nici un alt punct de vedere din programul comparatismului francez n-a fost atacat atât de vehement de R. Wellek ca cel propus de J.M. Carré şi M.-F. Guyard. Ei recomandau în anii cincizeci cercetarea "străinului", apreciată ca "domaine d'avenir". După Wellek, un asemenea program se îndepărta de sarcina ştiinţei literaturii, în general, aceea de a considera esteticul sau literaturitatea ca dimensiune fundamentală şi imanentă a operei. Cercetarea influenţelor şi surselor a adus literatura comparată într-o situaţie dezolantă. De aceea s-a considerat că cercetarea influenţelor este inseparabilă de cercetarea receptării. Aşa se şi explică de ce această critică a dus la "imagologie". Şi asta în pofida contraargumentelor lui Wellek care a afirmat că cercetarea imaginii despre altă ţară, în domeniul şi cu mijloacele literaturii, ci ar aparţine mai curând unor domenii cum ar fi "sociology or general history",

Scanned with CamScanner

"national psychology", respectiv "comparative national psychology" (în *Conceptele criticii*, 1963). Este oare imagologia o cercetare "extraliterară"? Ea reprezintă o ramură de cercetare care ţine de sfera ştiinţei literaturii, înţelegând literarul ca dimensiune imanentă a operei, în sensul lui Wellek. În literatura universală există cazuri în care acele *images* sunt strâns legate de conţinutul şi forma operei respective. Există opere literare în care descrierea "străinului"/ "străinilor" ocupă, în general, o poziţie centrală. Există, bunăoară, numeroase opere din literatura franceză a secolelor 19 şi 20 care se ocupă cu problema Germaniei, respectiv cu raporturile franco-germane, începând cu Doamna de Staël. Este vorba de scriitori reprezentativi ca Romain Rolland, Georges Bernanos, Jean Giraudoux ş.a.

Aceste *images* au o mare importanţă în receptarea operelor literare dincolo de domeniul genezei lor naţional-literare. Se poate obţine o imagine extraordinară studiind, cum s-a şi făcut, rolul jucat de Shakespeare în viaţa literară germană a secolului al 18-lea, sau, se poate obţine o imagine despre Anglia la autori germani ca Bodmer, Breitinger, Klopstock, Gottsched chiar şi la Friedrich al II-lea. Hugo Dyserinck, comparatistul de la Aachen, vorbea în aceste cazuri de *dezideologizarea reală a raporturilor literare internaţionale* în context multinaţional, adoptând un punct de vedere care să nu fie legat nici de modelele de gândire germaniste, nici angliste, nici romaniste şi nici de altele.

Prin urmare, imagologia reprezintă o parte constitutivă a comparatisticii. Literatura comparată nu este interesată de caracterul "popular", etnic, specific, de caracterul naţional al literaturii franceze, engleze, germane, române, maghiare etc., ci se întreabă ce însuşiri au fost atribuite din afară acestor literaturi. Sau ce caracteristici ale acestor literaturi sunt interpretate ca aparţinând "firii" acestora. Literatura comparată vrea să explice prin imagologie rolul pe care îl joacă astfel de *imagini literare* la întâlnirea culturilor individuale. Dyserinck sesiza din nou, corect, un principiu superior, anume faptul că "imagologia nu este parte a unei gândiri ideologice, ci, mai mult, o contribuţie la dezideologizare!"[6]

Imagologia nu are în vedere, deci, existenţa unui caracter naţional sau popular şi nu se constituie ca ramură de cercetare a "psihologiei

[6] Hugo Dyserinck, *Komparatistik Eine Einführung*. 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, Bonn; Bouvier, 1991 (Aachener Beiträge zur Komparatistik, Bd. 1), p. 131.

Scanned with CamScanner

popoarelor". Ea contribuie la mai buna înţelegere a grupurilor etnice sau naţionale între ele, îndepărtând acele reprezentări care pot îngreuna o asemenea înţelegere, aruncă priviri în procesul ideologic care în trecut a marcat relaţiile spirituale dintre grupuri. În acest caz ea contribuie la cercetarea dezideologizată a "etnopsihologiei", deoarece ajută la înţelegerea anumitor structuri şi mecanisme interetnice. Din această perspectivă considerăm că ar putea fi abordată cercetarea imagologică româno-maghiară. Trebuie să recunoaştem că în acest domeniu ambele culturi au realizat prea puţin până în prezent, în sensul absenţei unor studii serioase de specialitate.

Bibliografia românească de specialitate beneficiază de apariţia în ultimii ani a câtorva lucrări remarcabile. Editura Univers a editat în 1995 în traducere lucrarea reputatului romanist de la Heidelberg, Klaus Heitmann, *Imaginea românilor în spaţiul lingvistic german 1775-1918 – un studiu imagologic*. În *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, Dan Horia Mazilu identifică scheme, stereotipii imagologice în literatura română veche. Cartea selectează "opiniile vechilor noştri cărturari despre *străini*" cu intenţia de a le aduna "într-un proces care înseamnă acceptarea şi cunoaşterea alterităţii" (p. 13). În fine, Gheorghe Lascu îşi înscrie excelenta cercetare *Imaginea Franţei la românii din Transilvania până în anul 1918* (Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000) sub emblema studiilor imagologice. Scopul lucrării este reconstituirea adevăratei imagini pe care şi-au făcut-o românii ardeleni despre Franţa. Trăsăturile imagotipice sunt urmărite la nivelul mentalului colectiv: tradiţii populare, folclor, literatură didactică, scrieri de caracter enciclopedic, ziare, reviste, calendare şi almanahuri, traduceri, teatru, scrieri de călătorie etc. Autorul urmăreşte atent, bunăoară, opinia lui I. Codru-Drăguşanu despre Franţa, experienţa franceză a lui Iosif Vulcan sau interesul lui Budai-Deleanu pentru filosofia iluministă, pentru Revoluţia Franceză şi pentru Napoleon. Receptarea literaturii franceze în Transilvania din perspectivă imagologică îl determină pe autor să analizeze numeroasele traduceri, interesul pentru roman ca gen şi pentru literatura dramatică, observând decalajul (literatura română n-a fost în contact sincron cu cea franceză). Cu toate că în partea a doua

Scanned with CamScanner

a secolului al 19-lea literatura franceză devine literatura străină preferată de românii ardeleni, un model francez sau o influenţă a civilizaţiei franceze în Transilvania nu sunt uşor de probat. Problema identitară a determinat un acut sentiment al alterităţii, de unde ideea latină şi solidaritatea românilor ardeleni cu popoarele înrudite descendente din latini.

Imagologia comparatistă aspiră la înţelegerea formelor de apariţie a imaginilor şi a efectului acestora. Vorbim de autoimagine şi de heteroimagine (imagine născută din exterior). Să preluăm un exemplu cu totul elocvent: scriitorii belgieni de limbă franceză aparţinând generaţiei de la 1880, toţi de provenienţă flamandă: De Coster, Maeterlinck, Verhaeren, Rodenbach ş.a. au creat o literatură marcată de înclinaţia spre senzualitate şi misticism, prin care ei au pus mai bine în lumină caracterul flamand specific, impunând un sunet propriu timp de câteva decenii. Calitatea lor internaţională recunoscută, de scriitori reprezentativi, se datorează tocmai acestei direcţii pe care au mers, creând o autoimagine ce s-a impus. Autoimaginea românilor ardeleni (constituirea mitului naţional) se confrunta, în ideea lui Ghe. Lascu, cu heteroimaginea (adică cu imaginea străinilor despre românii ardeleni). Discursul identitar diferă de la epocă la alta şi de la o ţară la alta.

Utilizarea textelor referitoare la străini, în scopul elaborării unei imagini a străinului, aduce în discuţie problema intertextualităţii, adică a valabilităţii culturale a câtorva texte "model". Fenomenele de intertextualitate (ca şi cele de "receptare" de altfel) trebuie să treacă, după D.H. Pageaux, «prin interogaţia "imagologică"», deci comparatistă: de ce cutare text reprezintă la un moment dat cutare cultură? De ce cutare text străin este citit şi, deci, interpretat, de o anume manieră? Pe de altă parte, după Pageaux[7], textul imagologic (sau imagotipic) este un text programat, până la un punct, pentru simplul fapt că nu se poate scrie despre străin, la un moment istoric dat, într-o cultură dată, nu importă ce. După cel de-al doilea război mondial şi până pe la începutul anilor şaizeci, nu se putea scrie despre sovietici la întâmplare, orice. Acest caracter programat atrage după sine consecinţe grave, încât se pune întrebarea: într-o cultură anume, la un moment istoric dat, câte "posibilităţi" de discurs

[7] Daniel-Henri Pageaux, *Literatura generală şi comparată*, Editura Polirom, Iaşi, 2000.

Scanned with CamScanner

există, adică de punere în text a străinului? Un exemplu concludent îl oferă romanul *Rusoaica* al lui Gib I. Mihăescu (1933), interzis în România timp de câteva decenii, până în 1990, din motive politice (problema frontierelor de est ale României după primul război mondial). *Rusoaica* relatează peripeţiile care au avut loc în perioada de un an cât locotenentul Ragaiac a stat de pază la graniţă, la Nistru, după primul război mondial, când refugiaţii ruşi treceau fluviul spre a-şi găsi azil în România.

Se vorbeşte de metodologia de cercetare a imaginii în cadrul unui imaginar social care are avantajul de a evita rătăcirile unui literar vulnerabil. Diferenţa nu poate fi gândită decât prin raportarea la asemănare. Obiectivul literaturii comparate, în sensul aceluiaşi Pageaux, este cercetarea diferenţelor, a acelor "écartes différentiels". Studiul literar al "imaginarului" implică istoria mentalităţilor ca o fază inerentă în sensul gândirii producţiei literare în raporturile sale cu societatea. Textul literar, ca manifestare a unui moment cultural dat, deci ca expresie particulară a unui imaginar dat, este susceptibil de a fi studiat nu în sine (ca studiu textual), ci ca o concretizare particulară a unui imaginar social.

Gândind diferenţialul, imagologia comparatistă constată existenţa a două procese inevitabile: o identitate făcută dintr-o alteritate depăşită, sublimată sau radicalizată, o alteritate afirmată printr-o depăşire a identităţii. Poziţia ideală este aceea a relativizării şi dialecticii celor doi poli. Identitatea se construieşte prin contrast, în separare sau prin confruntarea cu *celălalt*. Popoarele europene au recunoscut jocul alterităţii ca identitate. Astăzi vorbim de acest joc în cadrul naţiunilor europene, ca şi de o identitate europeană. Europa este un organism ideal care produce acest joc de identitate şi alteritate. Purtăm cu noi, fără să putem scăpa de ea, "l'ombre européenne" pe care o proiectăm asupra lumii. Avem de-a face cu o dublă imagine (suntem italieni, unguri, germani, români etc., dar suntem şi europeni) şi cu o polifonie lingvistică istorică şi concretă, în cadrul unei istorii care "după anul o mie până în zilele noastre este unica aventură comună"(Milan Kundera).

Civilizaţia europeană a fost definită ca *schimb*. Europa, eterogenă şi stratificată în diversitate, devine identificabilă prin schimb. Orice naţiune-stat din Europa semnifică, în evoluţia sa istorică, o veritabilă *Imago-*

Scanned with CamScanner

Europae. Fiecare naţiune europeană a construit şi aplicat un *model* de societate plurietnică şi plurilingvistică, fiecare naţiune-stat a reprezentat şi reprezintă o imagine în mic a Europei înseşi – o comunitate a diferenţelor şi sistemului de dialog.

Unitatea produsă până în prezent de civilizaţia europeană comună este exemplificată cu imperiul, creştinismul catolic şi ortodox, statul naţional, oraşul cu universitate.[8] Imperiul roman a fost o construcţie supranaţională, inventat de un popor care la origini nu era o etnie unică şi omogenă, ci un amestec de indivizi şi grupuri dispersate. De la Imperiul Roman s-a ajuns la alte imperii europene şi, în cele din urmă, la Europa unită a zilelor noastre în cadrul unei "Case comune".

În cercetarea actuală este subliniat adesea un aspect fundamental: ceea ce uneşte aceste state-naţiuni europene, în pofida urii şi războaielor care s-au succedat în istorie, este capacitatea lor a se schimba continuu, "construind, distrugând şi reconstruind istoriceşte un *discurs comun* (adică o civilizaţie şi nu o limbă, o etnie, o ideologie sau o putere centrală). Rămânem împreună pentru că se dialoghează continuu în complexitatea unei civilizaţii construite împreună pornind de la diferenţe".[9]

Un ultim aspect pe care dorim să-l subliniem ţine de contribuţia adusă în deceniile din urmă de şcoala de la Aachen condusă de Hugo Dyserinck. Cercetătorii de aici sunt interesaţi de marile curente, mişcări şi "şcoli" culturale care în aproximativ aceleaşi perioade se manifestă concomitent, dar nu prin întâlniri personale întâmplătoare sau prin influenţe, ci pentru că, într-un anume moment, atmosfera spirituală, climatul intelectual european se schimbă, iese la suprafaţă o altă psihologie, o altă literatură şi apar alte idealuri politice.[10] Dezvoltarea cultural-istorică intră într-o nouă fază. Ideile par a fi devenit vetuste şi cam în aceeaşi epocă pare un conflict între generaţii. Asta înseamnă că dintr-un anumit motiv spiritele devin mature. Tocmai maturizarea spirituală transnaţională

[9] Id., ibid., p. 221.

[10] Vezi Hendrik Brugmans, *Kulturwissenschaftliche Wege zur Europa-Forschung*, (în) *Europa provincia mundi*, ed.cit.

[8] Armando Gnisci, *Le jeu d'alterité comme identité européenne*, (în) *Europa provincia mundi...*, ed. cit.

Scanned with CamScanner

comună face obiectul comparatisticii. Adică, să studiem, în sensul şcolii de la Aachen, concomitenţa afirmării spirituale în plan european, ca rezultat al unei anumite dezvoltări şi maturizări spirituale.

Scanned with CamScanner

Cuprins

Metoda comparației 5
CLASICII ÎN PERSPECTIVE COMPARATISTE 15
EMINESCU 15
Vocația enciclopedică *15*
Kant și orizonturile gândirii eminesciene *19*
Dosarul "Florii albastre" 27
Ipostaze ale mitului Ondinei *40*
Manfred *și* Mureșanu. *Dependență și independență de* Faust *43*
Memento mori *și* Tragedia omului *din perspectiva filosofiei romantice a istoriei* *64*
Eminescu și Richard Wagner în spiritul doctrinei lui Schopenhauer *71*
Receptarea lui Eminescu printre germani *87*
Eminescu în germană. Probleme de traducere Wolf von Aichelburg ... 90
George Coșbuc – vocația umanistă a culturii *96*
George Coșbuc și poeții germani din secolul al XIX-lea *103*
George Coșbuc, traducător al poetei Carmen Sylva *132*
Slavici și realismul european 140
Liviu Rebreanu în Ungaria 146
Călătoria inițiatică Alexandru Philippide 157
Emil Isac și modelul dramei expresioniste *162*
"Steaua" și fenomenul poetic contemporan (1949-1964) 173
PROFILURI DE COMPARATIȘTI 183
N. I. Apostolescu comparatist 196
Tudor Vianu – modelul comparatist 204
Liviu Rusu despre principiul influenței în literatura comparată *212*
Liviu Rusu exeget al lui Goethe *218*
Imagologia comparatistă și studiile europene. Orientări europene 228

Scanned with CamScanner

COLECȚIA UNIVERSITARIA
SERIA PHILOLOGICA

122.160

Integrată cu un secol în urmă în activitatea universitară, literatura comparată, disciplină profesională şi academică, şi-a justificat permanent ponderea pe care o deţine în ansamblul ştiinţelor filologice. Mai mult decît oricare dintre acestea, a înregistrat, în existenţa ei centenară, momente de flux şi reflux. Privim astăzi istoria mondială a comparatismului sub semnul controversei generate îndeosebi de precizarea şi definirea obiectului şi metodelor ei specifice de investigare a fenomenului literar. Idealul peoticianului comparatist îl constituie în prezent dialectica convergenţei şi divergenţei, similitudinii şi diferenţei, precum şi identificarea unui sens comun şi a unei metodologii unitare.

www.edituradacia.ro

EDITURA DACIA

ISBN 973-35-1531-0

Scanned with CamScanner